TIJDSCHRIFT

DER

VEREENIGING

VOOR

NOORD-NEDERLANDS MUZIEKGESCHIEDENIS.

DEEL I.

AMSTERDAM
FREDERIK MULLER & C°.
1885.

Aanteekening bij blz. 173, N°. 20 Frans aen Floris.

In de zooeven verschenen aflevering der Verslagen en Mededeelingen der Kon. Akad. van Wetenschappen, afd. Natuurkunde (2e reeks, 20e deel, 1e en 2e stuk) heeft Prof. Bierens de Haan een lang verloren geschrift van Simon Stevin, de *Spiegeling der Singconst*, uitgegeven. Daar wordt op blz. 116 als voorbeeld gebruikt de aanhef van het lied *Fransken floris wie hevet u gedaen:*



Men ziet, het is een variant van onze melodie, en de titel waarschijnlijk beter dan in het Luitboek opgegeven. Daardoor wordt dan ook de zamenhang met *Eijtje Floris* allerwaarschijnlijkst.

INHOUD



DE HOMMEL OF NOORDSCHE BALK.

DE HOMMEL OF NOORDSCHE BALK.

In het Verslag der handelingen van het Friesch Genootschap van geschied-, oudheid- en taalkunde te Leeuwarden, over 't jaar 1879—'80, vindt men de volgende mededeeling: »De secretaris leest een brief van den heer Leemans omtrent een muziekinstrument der oude Oost-Friezen, Hammel genaamd, dat oorspronkelijk daar uit West-Friesland zoude zijn ingevoerd. Hij vraagt of het in dit gewest ook nog, en zoo ja, onder welken naam, bekend is. — Niemand der leden weet echter eenige inlichting te geven".

Dr. Johan Winkler gaf daarop in de Navorscher (1881 N° 5) de volgende toelichting: »Ofschoon ook mij in ons Nederlandsch Friesland zulk een oud speeltuig nooit voorgekomen is, en ik evenmin aldaar iets dienaangaande ooit vernam, zoo kan ik toch wel eenige nadere inlichting geven. Uit de hier beneden volgende mededeeling blijkt, dat niet slechts in Oost-Friesland, maar evenzeer in Noord-Friesland oudtijds dit speeltuig bekend en in gebruik was, en dat ook de Noord-Friesen, evenals de Oost-Friesen, het voor uit Nederland herkomstig hielden. Het volgende staat vermeld in 't zeer belangrijke werk van J. G. Kohl, *Die Marschen und Inseln der Herzogthümer Schleswig und Holstein*, Dresden 1846. Er wordt verhaalt van een oude Friesin, van het eiland Föhr in Noord-Friesland: »»Sie besass auch noch ein altes, musikalisches Instrument, eine Art antik geformter Cither, welche sie vor sich auf den Tisch stellte, um mir ein altes Stück darauf vorzuspielen. Sie nannte diese Cither eine Hommel, und sagte, es gäbe nur noch wenige Hommeln auf der Insel, die aber wohl alle, ebenso wie die ihrige, aus Holland hierher gekommen wären. Diese Hommel hatte bloss messingene

Saiten, von denen einige parallel neben einander gespannt waren, die anderen aber in divergirenden Strahlen sich auf dem Instrumente verbreiteten. Die ersten griff sie mit dem Finger und riss sie mit einer Federspule. Am Schlusse jedes Satzes aber fuhr sie mit der Federspule über die divergirenden Saiten hin, die gleichsam nun mittönten oder nachhallten und eine Art Echo des Spiels zu bilden schienen. Ehemals, sagte mir meine alte Freundin, wären solche Hommeln häufiger gewesen, und man hätte wohl nach ihrer Musik getanzt, während man jetzt immer Trompeten und Violinen dazu haben wolle. Die meisten Leute aber hätten die Hommel im Hause gehabt um darauf den Sonntagsnachmittagspsalm, der sonst in jeder Familie gesungen worden sei, zu accompagniren. Dieser Sonntagnachmittagspsalm, den man in Ermangelung einer Hommel auch wohl mit einer einzelnen Violine begleitete, ist jetzt wie die Hommel in den meisten Häusern verstummt. Doch soll man noch hie und da aus dem einen oder anderen Hause zu der besagten Zeit die Stimme eines alten Mannes oder einer alten Frau vernehmen, die nach alter frommer Weise den Nachmittagspsalm absingt".

Dr. Winkler besluit deze toelichting met te vragen, of die Friesche hommel of hammel misschien hetzelfde speeltuig kan zijn, dat in de 17de eeuw in Holland als luyt bekend en in gebruik was?

Zie hier het antwoord.

Hommel is de benaming van twee speeltuigen, van een blaas- en een tokkelinstrument, die, hoe verschillend ook van vorm en toonkleur, evenwel dezelfde harmonische inrichting tot grondslag hebben.

Sedert de nieuwe kunst, de ars nova, het meerstemmig gezang opgekomen was, had men den omvang, die de menschenstemmen hebben, van lieverlede ook op de speeltuigen overgebracht, zoodat in de vijftiende eeuw bijna alle strijk- en blaasinstrumenten hun kwartet, bas, tenor, alt en superius hadden. Zulk een kwartet van gelijksoortige doch in toonhoogte verschillende instrumenten noemde men in ons land een akkoord, en men sprak van een akkoord van vedels of van pijpen, naarmate men eene familie van snaar- of blaasinstrumenten wilde aanduiden. Zelfs de doedelzak,

hoewel reeds tot een bedelaarsinstrument gedaald en meestal slechts bij den dans der landlieden gebruikt, was niettemin in vier soorten verdeeld. Praetorius, een schrijver uit het begin der zeventiende eeuw, geeft de volgende indeeling op. Vooreerst de bok; dit was de grootste, dus de laagste soort, die, behalve de schalmeipijp van zes gaten voorzien, waarop de melodie geblazen werd, nog eene groote brompijp of bourdon had, die onder het spelen der melodie altijd doorklonk en maar één toon, groot *C*, aangaf. De tweede soort was de herderspijp en had twee brompijpen, die in de kwint bes — $\overline{\text{f}}$ stonden. De derde soort noemde men Hummelchen, bij ons te lande Hommeltje, wiens beide brompijpen in $\overline{\text{f}}$ en $\overline{\overline{\text{c}}}$ gestemd waren. De vierde, de kleinste soort heette doedy en had drie brompijpjes: in $\overline{\text{es}}$, $\overline{\text{bes}}$ en $\overline{\overline{\text{es}}}$.

Het hommeltje schijnt ten tijde van Praetorius niet zoo geheel in ongunst te zijn geweest, daar deze voorslaat het klankeffect van het hommeltje in het orgel aantewenden, door namelijk twee tongpijpen, in $\overline{\text{f}}$ en $\overline{\overline{\text{c}}}$ gestemd, onder de nevenregisters op te nemen.

Adlung, [1]) die dit ook vermeld, voegt er bij: »doch dient es nur zum gelächter." Evenzoo spreekt ook Seidel [2]): »Hommeltje is een verouderd nevenregister, waardoor een voortdurend gegons voortgebragt wordt, — voortreffelijke inrigting!!!" Bij Schilling [3]) heet het: »Hümmelchen, ein veraltetes Orgelregister, durch des»sen Anzug zwei schwach ansprechenden Zungenpfeifen, von denen »die eine in *C*, die andere in *F* oder *G* gestimmt war, so lange »forttönten, bis man den Zug wieder abstiess. Wie wenig die Orgel»bauer damaliger Zeit den Zweck der Orgel erkannten, ist leicht »aus solcher abgeschmackten Erfindung zu ersehen." Nog meer schrijvers over het orgel vermelden dit register, gewoonlijk met eene afkeuring. Onder de menigte van dispositiën van oude orgels, die mij bekend zijn, heb ik het hommeltje als register nooit aangetroffen; zoo het al werkelijk hier of daar in gebruik is geweest, zal dit wel onder de zeldzaamheden behooren, hetgeen zeer te verwonderen

---

[1]) *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*, s. 511, noot.

[2]) *Het orgel in deszelfs zamenstel, vertaald door S. Meijer*, bl. 138.

[3]) *Universal Lexicon der Tonkunst*, Th. III, s. 649.

is, omdat men in vroeger tijd, zoo wel in Duitschland als bij ons, allesbehalve afkeerig was om, tot meerdere stichting der gemeente, de eene of andere bespottelijke zotternij in de orgels aan te brengen.

Onder eene andere benaming heb ik een dusdanig orgelregister in ons land aangetroffen en wel te Goes. In de dispositiën van het orgel in de Groote-Kerk aldaar, opgenomen in Joach. Hess, *Dispositien der merkwaardigste Kerk-Orgelen*, vind ik onder een paar nevenregisters, als Tremulant en Nagtegaal, ook eene Lier. Deze lier nu houd ik voor hetzelfde orgelregister als de hommel. De draai-lier toch, hoewel een snaarinstrument, wier snaren door middel van een draaiend rad, even als de snaren op eene viool door den strijkstok, in trilling worden gebracht, berust op hetzelfde harmonisch beginsel als de doedelzak. Heeft deze als klankmiddel eene schalmeipijp voor de melodie en twee of meerdere brompijpen voor den doorklinkende grondtoon, oktaaf en kwint, zoo heeft de lier eene snaar, waarop door middel van toetsen (sleutelen was de vroegere benaming) de melodiën worden gespeeld, en drie of vier snaren, die langs de zijden van het instrument bevestigd, in oktaven en quinten gestemd zijn, en tegelijkertijd door het draaiende rad tot voortdurend meeklinken worden gebracht.

Het voorgaande over den blaas-hommel is nu wel geen antwoord op de vraag in den Navorscher; het dient echter tot toelichting der beschrijving van den snaar-hommel.

In het *Muzikaal-Woordenboek* van Reynvaan vindt men op bl. 378 : »Hommel of Noordsche-Balk, (Een snaarspeeltuig). Zie Noordche-Balk.” Maar Noordsche-balk is in het boek niet te vinden; eindigd met het woord muzijkgedacht; en verder is er niets verschenen. Eene vroegere, minder uitvoerig bewerkte uitgave van 1789 gaat niet verder dan het woord Hysticus, is daarna blijven steken, en heeft het artikel Hommel niet; ook zijn in 1805 uitgegeven *Muzijkaal Zak-Boekje* bevat noch Hommel, noch Noordsche-Balk. Zoo Reynvaan ons nu al in het duister laat, vinden wij licht bij een vroegeren schrijver, bij Klaas Douwes, organist en schoolmeester te Tzum in Friesland. Deze zegt in het tweede boek van zijn: *Grondig onderzoek van de Toonen der Musyk; handelende van verscheidene Musiik Instrumenten*, op bl. 118: »De

»Noordsche Balken syn holle vierkantige Instrumenten, van twee of »drie voeten lang, en ook wel langer, of korter, wordende met drie »of vier snaaren besnaard; tot elke eindt is een kam, daar de »snaaren over gespannen worden; de toonen worden met koperen »krampen, onder de snaaren, daar op geset, op dese maniere: laat »de voorste snaare sijn toon sijn C, soo deelt de snaare tusschen »de kammen in twee gelijke deelen, dat is recht in 't midden, soo »is dat de tweede C;

»Deelt voort van de onderste kam tot de bovenste in drie gelijke »deelen, en set een deel van onder na boven, soo is dat G;

»Deelt al voort van onder tot boven in vier gelijke deelen, en »set een deel van onder na boven, soo is dat F;

»Ende doet voorts gelijk met de eene snaare in het eerste deel »fol. 23 geleert is.

»De ingevoegde semi-toonen worden daar niet op geset, alsoo »het maar een seer eenvoudig Instrument is, daar niet veel konst »op kan gedaan worden; de voysen worden alleen op de voorste »snaare gespeelt, de andere hebben altijd het selve geluidt, en ver»strekken quansuis voor Bas;

»Het speelen wort van sommige gedaan met twee pennetjes, met »de eene schrabbende over de snaaren, en met de andere strijkkense »langs de voorste snaare over de toonen. Andere strijken met een »strijkstok op de snaaren, ende met de nagel van de slinker duim »strijkense op de voorste snaare over de toonen, en speelen alsoo »de voysen."

Deze beschrijving komt zeer wel overeen met die van den heer J. G. Kohl over den hommel in Noord-Friesland in gebruik, en wij weten nu tevens dat het instrument in ons land Noordsche-Balk heet.

Het is er echter ver van verwijderd, dat dit speeltuig uitsluitend in Holland of Friesland te huis behoort. In menig ander land is het onder de landlieden in gebruik. In Duitschland noemde men het Scheidholt, of Scheitholz, ook wel Spaansche Hommel.

Praetorius, [1]) die dit speeltuig onder de »Lumpeninstrumenten"

---

1) *Syntagma Mus.* II, Cap, XXXIII, bl. 57.

rekent, beschrijft het aldus: »Und ist ein Scheit oder Stücke Holtz »nicht so gar sehr ungleich, denn es fast wie ein klein Monochor- »dum von drey oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusam- »mengefügt, oben mit einen kleinen Kragen, darinnen drey oder vier »Wirbels stecken, mit drei oder vier Messingsaiten bezogen; darunter »drey in Unisono offgezogen, die eine aber unter denselben, in der »mitten mit einem Häcklein, also dass sie umb eine Quint höher »resoniren muss, nidergezwungen wird. Und so man wil, kan die »virdte Saite umb eine Octav höher hinzu gethan werden. Es wird »über alle Saiten unten am Stege mit den rechten Daumen allezeit »überher geschrumpet, und mit einem kleinen glatten Stöcklein in »den linken Hand uff der fordersten Saiten hin und wieder gezogen, »dadurch die Melodey des Gesanges ober die Bände, so von Messin- »gen Drath eingeschlagen sind, zu wege gebracht wird."

In Italië en Frankrijk is het speeltuig insgelijks bekend. In Dl. IV der *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers mécaniques* leest men bl. 48.

»Zarlin parle d'un instrument toscan qu'il dit être très-ancien, »et qu'il nomme Symphonie.

»Suivant sa description, c' étoit une espèce de caisse sur laquelle »étoient tendues des cordes à la quarte, à la quinte & à l'octave; »on foisoit continuellement résonner les trois cordes les plus graves, »tandis qu'on exécutoit un air convenable sur la corde la plus aiguë.

»Zarlin ajoute que quelques auteurs, entr' autres Ottomaro- »Lucinio, veulent que cet instrument soit la lyre antique, et proba- »blement celle dont parle Horace dans l'art poétique:

Ut gratas inter mensas symphonia discors.

»Dans tout ce qui précède ce que nous venons de rapporter, Zarlin »paroit très persuadé, que les anciens connoissoient cette espèce d'har- »monie, et qu'ils avoient des instruments à cordes de ce genre.

»On ne comprend pas comment cet instrument étoit accordé, car »si la quarte et la quinte étoient diatoniquement à coté l'une de autre, ce qui paroit probable, il y avoit une dissonance assez dure,

»la seconde ou le ton majeur. [1]) Peut-être Zarlin a-t-il voulu »dire qu'il y avoit quatre cordes accordées, en sorte qu'en appellant, »par exemple, la plus aiguë ut; la seconde, fut le sol à la quarte »au dessous; la troisième, l'ut quinte de ce sol et octave du premier »ut; et la quatrième, l'ut double octave du premier. Au reste, la »symphonie de Zarlin paroit n'être autre chose que l'instrument »ci-après, mommé buche.

»C'est un instrument très peu connu, appelé en allemand Scheid-holz.

»Cet instrument consiste en une caisse longue, tantôt carrée et »tantôt triangulaire, ressemblant assez à une bûche.

»Sur la table de cet instrument sont tendues trois cordes de laiton, »par le moyen d'autant de chevilles; ces cordes se mettent à l'unisson, »et en suite on en fixe une par un petit crochet, ensorte que la »partie entre le chevalet et ce crochet sonne la quinte au dessus »des deux autres.

»Quelque fois on ajoute une quatrième corde à l'octave.

»Pour jouer de cet instrument, on touche toutes les cordes à la »fois avec le pouce de la main droite, tandis qu'on produit le chant »en promenant de la main gauche un petit bâton poli sur la corde »la plus haute.

»La partie de l'instrument qui sert de manche est divisée par »des touches, comme les manches des guitares."

In het museum van muziekinstrumenten van het conservatoire te Parijs bevinden zich onder de nummers 204 en 205 twee bûches. De eerste is vervaardigd door Fleurot, te Val d'Ajol. Ik vermeen dat dit instrument in het begin dezer eeuw is vervaardigd. Het instrumentenmuseum te Brussel bezit onder N° 552 insgelijks een bûche van Fleurot. De ijverige en zeer kundige conservator van dit museum, de heer V. C. Mahillon, geeft er in de door hem vervaardigde beredeneerde catalogus van dit Museum deze beschrijving van: »Caisses plate rectangulaire montée de cinq cordes, deux en acier

[1]) Dit interval werd zeker niet gebruikt. Het zal er mee gegaan zijn als bij de draailier plaats heeft, in welker bourdon-snaren zich ook het interval eener groote seconde bevindt, maar waarvan slechts één dezer twee snaren gebruikt wordt, naar mate de toonsoort der melodie zulks vordert.

»sur la touche pour la mélodie; trois en laiton à droite pour l'ac-»compagnement. L'instrument que l'on connoit aussi sous le nom »d'Espinette des Vosges est marqué Fleurot au Val d'Ajol.

»Accord



1 2 3 4 5

Melodië. Accompagnement

»La main droite emploie un plectre en plume d'oie très-flexible; »la main gauche appuie sur les cordes de la touche à laide du »roseau quand on les emploie à l'unisson, ou en appuyant l'index »sur la première corde et le médius sur la seconde lorsqu'on joue »en tièrces. Pour les autres intervalles on se sert des deux autres »doigts. Ces renseignements sont dus à l'obligeance de M. N. Roussel »organiste au Val d'Ajol.

»Long. 0m 595; larg. 0m 065."

Ook in Rusland is een soortgelijk instrument onder den naam Balalaika in gebruik. De duidelijkste beschrijving er van vindt men in Koch's *Musik. Lexicon* onder het art. Palalaika. Men leest aldaar dat het is: «eine in Russland unter der niedern Volksklasse sehr »gebräuchliche Art von Zither oder Pandore, mit zwey (zuweilen »auch mit drey) Saiten. Nach Bellermann's Bemerkungen über Russ-»land bestehet sie aus einem mehrentheils dreyeckichten, etwa eine »Spanne langen hohlen Körper von Holz, an dessen einer Seite ein »noch einmal so langer Hals mit einem Griffbrette befindlich ist. »Anstatt des dreyeckichten Körpers haben einige besser gearbeitete »Instrumente dieser Art ein Lautencorpus; bey ganz gemeinen Russen »bestehet es aber auch oft blosz aus einem krummen Stück Holz, »über welches zwey Saiten gespannt sind. Wenn dass Instrument »gespielt wird, so werden zwar beide Saiten mit den Fingern oder »mit einer Feder gerissen, auf einer aber nur die verschiedenen »Töne gegriffen, so dasz die andere, wie bei der Leier, immer nur »einen Ton angiebt. In Deutschland ist dieses einfache Instrument »hier und da unter dem Namen Hummel bekannt."

Ik vermeen dat deze mededeelingen over den Hommel nu wel voldoende zullen zijn. Er blijft echter nog deze vraag over:

Hoe komt de hommel bij ons aan den naam van Noordsche-Balk? Is het wegens de gelijkenis op een stuk hout, zoo als de Duitsche en Fransche benamingen doen vermoeden? Heeft het woord balg, dat een onopgesneden dierenhuid beteekent en gewoonlijk balk uitgesproken wordt, er aanleiding toe gegeven? Onwaarschijnlijk is dit geenszins, als men zich uit het voorgaande gelieft te herinneren, welke harmoniesche overeenkomst ons instrument met den doedelzak heeft, wiens windzak, ook wel blaasbalg genoemd, eertijds uit de afgestroopten huid van een bok of geit bestond, waarnaar hij ook zeer dikwijls balg, of balkpijp genoemd werd. Heeft het Noordsche woord bålkr, dat eene vereeniging van liedverzen beteekent, er aanleiding toe gegeven? Of is het eene verkorte benaming der Russische (Noordsche) Balalaika?

Eenigen tijd geleden was een handelaar in muziekinstrumenten te 's Hage in het bezit van zulk een hommel. Op mijn vraag wat hij moest kosten, kreeg ik ten antwoord: twee honderd gulden!!! Min of meer uit het veld geslagen door dien eisch, legde ik het plompe instrument sprakeloos en zachtkens neer. Later heb ik vernomen, dat de balk door een hoofdambtenaar van het ministerie van binnenlandsche zaken was gekocht. Of het instrument voor een onzer museums bestemd was, of wel tot eigen oefening en vermaak moest dienen, wist men mij niet te zeggen.

Nadat het bovenstaande reeds sedert eenigen tijd geschreven was, ontving ik door de goedheid van den bekenden akustiker, den heer Charles Meerens te Brussel, een sedert lang door mij gezocht, maar niet meer in den boekhandel verkrijgbaar werkje van den heer Ed. van der Straeten, getiteld: *Le Noordsche-Balk du musée communal d'Ypres.* Na de lezing heb ik niet noodig geoordeeld mijn antwoord op de vraag van den *Navorscher* te wijzigen of te vermeerderen, alleen zij vermeld, dat het boekske met eene zeer goede afbeelding van de Noordsche-Balk versierd is, die ook aan dit artikel is toegevoegd. Het instrument heeft lang niet meer den aartsvaderlijken vorm als de boven beschrevenen; het is reeds aanmerkelijk verbeterd, vooral wat de stemschroeven en den bouw van de klankkist betreft. Het is de overgang tot de tegenwoordig in Duitschland zoo veel in gebruik zijnde »Schlag-Zitter".

J. C. Boers.

TWEE LIEDJES UIT DE VIJFTIENDE EEUW.

In het Stedelijk Museum (Lakenhal) te Leiden berust, onder andere overblijfsels uit voormalige kloosters, een Vigiliënboek van de 15de eeuw, thans genummerd 436. Het behoorde indertijd aan het Lopsen klooster, een convent van reguliere kanoniken van St. Augustins, dat even buiten de stad, ongeveer op de plaats van de tegenwoordige Beestenmarkt, gevestigd was. Orlers (*Beschr. der Stad Leyden*) vertelt, dat deze geestelijke heeren den bijnaam van clinckerts droegen, en dat zij »vry uyt ende in der stede mochten gaen, naer haer believen." Zij schijnen van die vrijheid wel eens misbruik gemaakt te hebben: ten minste nog voor de »innelantsche beroerten" der zestiende eeuw moesten zij wegens wanbeheer het klooster opgeven, en de liquidatie hunner zaken overlaten aan »die van de Gherechten deser stede." Evenmin pleit voor hunne voorbeeldige pligtsbetrachting de omstandigheid, dat zij tusschen de kerkelijke gezangen, waarmede zij zich tot het vieren van feesten hadden voor te bereiden, twee liedjes hebben afgeschreven, waarvoor wij hun dankbaar zijn, doch die daar minder op hun plaats waren.

De muziek is op balken van vier lijnen geschreven met ruitvormige gestaarte noten, blijkbaar niet door een meester in de kunst. De duur dier noten is waarschijnlijk bepaald naar de manier waarop ze door den schrijver gezongen werden, nl. meer in den trant van kerkmuziek (vgl. het alleluja in n°. II) dan zooals men het op de straten deed, op de maat van dans en marsch.

I.

Van dit liedje (fol. 58 verso — 59 recto van het hs.) zijn de woorden reeds hier of daar gedrukt. Bij de wijs heeft de onderste lijn een C, en de derde een F voorgeteekend, hetgeen natuurlijk fout is. Ik heb het zachtste middel ter verbetering aangewend en de teekens van plaats doen verwisselen:



Nemen wij in aanmerking, dat het aanteekenen der verlaging van B tot Bes (*b quadratum* tot *b rotundum* [1])) veelal werd nagelaten, en leiden wij den oorspronkelijken rhythmus der muziek af, deels uit dien der woorden deels uit de gewoonten van het volksgezang, dat doorgaans een dansliedeken was; dan komen wij ongeveer tot de volgende vertolking:



---

[1]) ♮ tot ♭, ook wel **h** — **b** geschreven, vanwaar bij de Duitschers de benamingen H en B, die dus op een vergissing berusten.



In een duitsch luitboek in handschrift van het laatst der 16e eeuw, dat onze Vereeniging onlangs heeft aangekocht, vond ik een liedje met den titel: »*Das Meidlein das ist hubsch und fein*", niet opgenomen in het *Altdeutsche Liederbuch* van Franz M. Böhme. Het is bewerkt tot een danswijs met *Saltarello* in tripelmaat, en vertoont geen de minste overeenkomst met het onze, waaraan de titel anders zou doen denken. Men oordeele:





Intusschen moet men weten, dat de luitenisten niet altijd de melodie geven, maar zich somtijds bepalen tot een bewerking met figuratie, die men als accompagnement bij de gezongen melodie zou kunnen gebruiken. De toehoorders neurieden mogelijk de bekende wijs mede, terwijl zij zich met de kunstrijke passages van den speler verlustigden. Al heeft het duitsche stukje dus andere noten dan het onze, het kon daarom zeer wel een bewerking van dezelfde zangwijs zijn, zoo het er slechts harmonisch mede te rijmen viel, wat, naar men ziet, niet het geval is.

II.

Het andere liedje staat op de laatste bladzijde van het boekje, en heeft door vocht niet weinig geleden. Toch leest men er met eenig geduld het volgende:



Dit profanerende Alleluja zal wel op eene of andere der gebruikelijke notenformulen gezongen zijn.

Passen wij de zooeven gevolgde methode op dit stukje toe, en nemen aan dat de derde lijn een C moet hebben, dan komen wij tot een primitief, doch niet onaardig vedeldeuntje:





De text is een spotliedje op een bruid, die zwieriger voor den dag kwam en kwistiger feestvierde, dan met haar stand of middelen strookte. De plaat op den buik kan, om er een zachte uitlegging aan te geven, een breed sieraad aan den gordel zijn geweest. »Keren Cock" is een bastaardvloek voor »Heere God." In »hoe wayt die wint" ligt òf gemaakte verbazing over ongepast vertoon, òf een uitdrukking voor uitgelaten feestvieren. Zoo staat er in het *Livre Septiesme des Chansons vulgaires*, *Anvers*, *chez les Heretiers de Pierre Phalese* 1641 (een druk bij Goovaerts niet genoemd, doch in het bezit van Prof. Acquoy) een lied dat begint: »Al hadden wy vyfenveertich bedden, Wy souden te Mey een pluymken niet hebben, Omdattet so wayt." Dat dit op een storm ziet als wij in October beleefden, komt mij minder waarschijnlijk voor dan dat het »harde wayen" een volksuitdrukking was voor uitgelaten feestvreugde in de taveerne of op een bruiloft, waarbij het geld als veeren wegstoof.

Het stukje, althans de melodie, kan zeer oud zijn. »Bruyt" en »buick" geven een ruwen rijm; het middelste is referein. Van alle versiering ontdaan, is de vorm deze:



II.



Ook in de melodie slaat dus het laatste deel op het eerste terug. Een soortgelijk voorbeeld geeft het »Molenaerken", aldus ontcijferd uit het luitboek van Thysius:

I.



Leiden, 27 Dec. 1881. J. P. N. LAND.

DE MELODIE VAN HET IO VIVAT.

Zoover ik weet is het »godlijk Io Vivat", door de studentjes van Piet Paaltjens aangeheven, het uitsluitend eigendom onzer Noord-nederlandsche akademieburgers, en behoort dus, afgezien van zijne Latijnsche woorden, tot onzen nationalen liederenschat. Hoe oud het wel is, heb ik sedert jaren menigeen, die het weten kon, te vergeefs gevraagd; het schijnt niet bekend te zijn, waar en wanneer het voor het eerst wordt genoemd of aangehaald, en de literatuur waarin dat geschiedt is niet aantrekkelijk of toegankelijk genoeg om er regtstreeks naar te gaan zoeken.

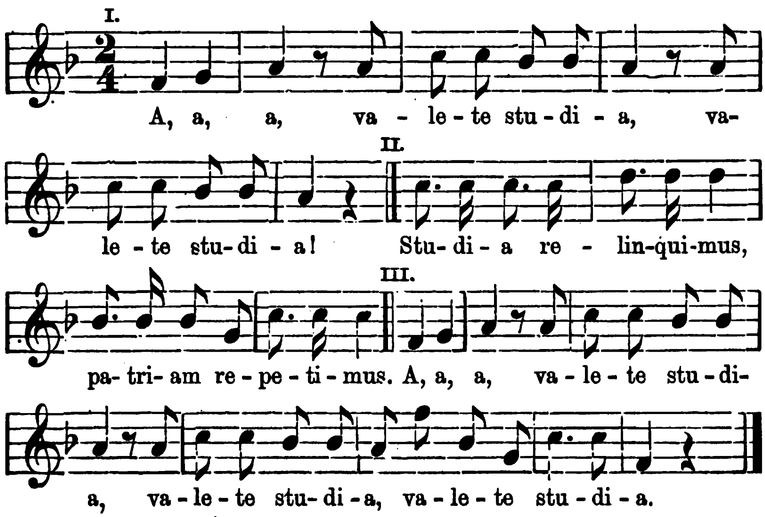
Toch meen ik er tamelijk zeker van te zijn, dat het aan eene onzer hoogescholen, waarschijnlijk te Leiden, ontstaan is, en wel als wijziging van een oud Leuvensch studentenlied. Wie een reeks van maskerademarschen onder de oogen heeft gehad, weet bij ondervinding, hetgeen trouwens te verwachten was, dat de componerende student, ja soms de musicus die voor studenten componeert, er ligt toe komt om het woord van Molière in toepassing te brengen: »je prends mon bien où je le trouve."

Het hier gevolgde voorbeeld vindt men in de *Oud-Vlaemsche Liederen* van Willems-Snellaert (Gent 1848) onder n° CCLIII. »Geen »student uit eene Belgische Latijnsche school is er," volgens den uitgever, »of hy kent dit drinklied. Gewis uit de middeleeuwen en »uit Leuven afkomstig, zal het in de tyden dat de studenten, met »den boekzak op den rug, zich te voet naer het ouderlyk huis in »vacantie begaven, voor marschlied gediend hebben. Het is genoeg-»zaem het eenige in België bekende studentenlied; want het io vivat!

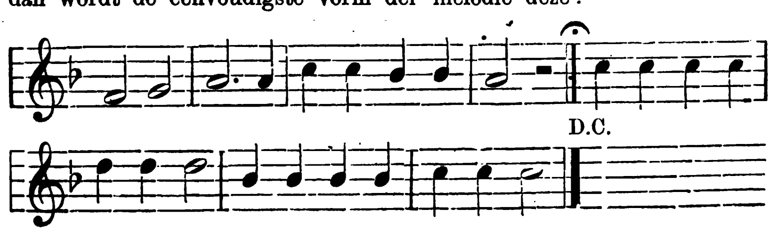
»dat aen de Hollandsche hoogescholen klinkt, en de veelvuldige lie- »deren der Hoogduitsche studenten, zijn hier by zeer weinigen bekend."

Nu dateerde de oude Leuvensche hoogeschool (in 1797 opgeheven) van 1426, en vóor de Nederlandsche beroerten der zestiende eeuw, werd zij ook uit het Noorden, tot uit Amsterdam en Enkhuizen toe, veel bezocht. En toen in 1575 de Leidsche akademie was opgerigt, ontleende deze haar personeel voor een groot deel aan de protestantsche uitwijking uit het Zuiden, terwijl ook hare Noordnederlandsche leden traditiën van daar hadden medegebragt. Wij mogen aannemen, dat elke Hollandsche *scholaris* van die dagen met het vacantielied van Leuven bekend was.

In de aangehaalde verzameling luidt het als volgt:



Het derde deel is de hervatting van het eerste, en beide zijn door herhaling der laatste helft uitgebreid. Nemen wij deze uitbreiding weg, en verwijderen de verfraaijende *G* uit de derde maat van deel II, dan wordt de eenvoudigste vorm der melodie deze:



Herleiden wij het Io Vivat op dezelfde wijze, dan vertoont enkel de middenafdeeling, of de overgang tot de hervatting van het hoofdmotief, een wezenlijk verschil, en toch ook verwantschap:



Voor den historischen zamenhang tusschen de beide liederen pleit ook de vierde strophe van het Belgische:

O, o, o, *nil est in poculo.*
Repleatur denuo;
Nummi sunt in sacculo.
O, o, o, etc.

terwijl de Hollandsche student in een van zijne strophen zingt:

Cum nihil est in poculo,
Tum repleatur denuo.

Dit *cum*, en vooral dit *tum*, zijn stoplappen ter wille van de veranderde versmaat, behalve nog dat zij van een eenvoudige bestelling een algemeenen regel maken, die er minder oorspronkelijk uitziet.

Overigens heeft het Noorden zoowel als het Zuiden zijne eigene versieringen aangebragt. De Belg besluit volgens Willems (Snellaert):



de Hollander veelal:



Het een is even modern als het ander.

De figuratie in het midden van het Io Vivat:



kan ontleend zijn aan de moderne tweede afdeeling van het Wilhelmus:



en is inderdaad een verbetering, zoolang men niet verder gaat en de wijze aldus verwatert:



zooals zelfs militaire muzikanten ons wel te hooren geven, alsof het een kinderliedje gold.

Het *Gaudeamus* der Duitsche studentenwereld heeft een schoone melodie en een zinrijken text; dan de eerste klinkt vrij modern en de andere wel wat heel zwaarmoedig. Het Nederlandsche studentenlied, in zijne twee vormen als om de scheiding van Noord en Zuid voor te stellen, is veel jeugdiger van inhoud en in zijn muzikalen vorm een echt volkslied uit den ouden tijd.

Ook de Engelschen hebben hun vacantielied, het *Dulce domum*; doch het dateert eerst van het laatst der zeventiende eeuw (zie W. Chappell, *The Ballad Literature and Popular Music of the Olden Time*, *London* [1859], II. p. 576).

Leiden, Oct. 1881. J. P. N. LAND.

AANTEEKENINGEN OP ZANGWIJZEN IN DEN NEDERLANDSCHEN GEDENCK-CLANCK VAN ADRIANUS VALERIUS.

De studie der oud-nederlandsche zangwijzen, waartoe door Willems en Snellaert (*Oude Vlaemsche Liederen*, Gent 1848) het een en ander was voorbereid, werd naar den eisch der historische wetenschap eerst door Prof. Loman ondernomen, in zijne uitgave voor onze Vereeniging van eenige der liederen van Valerius (1871). Bij het opsporen van den oorsprong, den oudsten vorm, het gebruik en de wijzigingen eener melodie, zal men zich voortaan moeten spiegelen aan het voorbeeld, in dat belangrijke werkje, en later in de studiën over het Geuse Liedboek, door den kundigen schrijver gegeven. Moge hetgeen hij met liefde begon, en wegens den staat zijner gezondheid noode moest laten liggen, in zijnen geest door anderen worden voortgezet, en zoo mettertijd het Groot Nederlandsch Liedeboek als een gedenkstuk van nationalen kunstzin en lust tot onderzoek voltooid worden.

Hetgeen ik thans op de genoemde uitgave wensch aan te teekenen, is voornamelijk ontleend aan het soortgelijke werk van W. Chappell, *The Ballad Literature and Popular Music of the Olden Time: a History of the Ancient Songs, Ballads, and of the Dance Tunes of England*, London zonder jaartal, volgens geloofwaardig berigt [1]) in 1855 en 1859 uitgegeven; twee kloeke deelen, thans uitverkocht, doch door de goedheid van een Engelschen vriend onlangs in mijn

---

[1]) Zie Edw. Arber's Reprints; The English Scholar's Library n°. 3, London 1878 (a Handfull of Pleasant Delites, 1584), ter Bibliotheek der Univ. te Leiden.

bezit gekomen. De heer Chappell, wiens grondige kennis overal in dat werk doorstraalt, is vrij wel op de hoogte ook van onze oude hollandsche drukken. Valerius, Starter, Camphuyzen, de Bellerophon van 1622, worden er gedurig aangehaald. Zoo ook de *Collection of English Songs*, gedrukt te Amsterdam in 1634, en de *Tablature de Luth, intitulée le Secret des Muses*, uitgegeven door Vallet, te Amsterdam in 1615 en 1616.

Over ALLEMANDE, BALLET, BORÉE, BRANSLE (ten onzent Brande, in Engeland Braule geheeten), en andere oude dansmuziek hoop ik later in de toelichting van het Luitboek van Thysius het een en ander te berigten. Verdere titels noem ik in de volgorde van het register bij Loman blz. 9 en vv.

BARA VOSTRES (of VASTRES) DROM. Lees *Bara Faustus'* (of waarschijnlijk nog beter *Barrow Foster's*) *Dream*. De oorspronkelijke woorden zijn niet teruggevonden. De melodie, waarop men een anderen text plagt te zingen, komt onder den eerstvermelden onverstaanbaren naam reeds in het begin der 17e eeuw in bewerking voor instrumenten voor. Chappell I. 240.

COM SHEAP HERDERS DECK JOUR HEDS, *etc.* Natuurlijk te lezen: *Come, shepherds, deck your heads* (No more with bays but willows). Het lied wordt ook geciteerd onder den naam van *The plaine-dealing Woman*, naar de slotwoorden van elke strophe. Op die woorden bestonden er twee verschillende wijzen: de eene komt voor bij Valerius (1626) en bij Starter (1634), de andere in den Bellerophon (1622) en in de verzameling: *Gesangh der Zeeden*, Amst. 1662. In Engeland schijnt alleen de text bewaard te zijn gebleven. Chappell I. 260.

COMEDIANTENDANS (Loman XV en blz. 46). In Engeland bekend met den text: *What if a day, or a month, or a year* (Crown thy delight with a thousand sweet contentings), hetgeen een omwerking schijnt te zijn van een lied uit de 15e eeuw: *What yf a daye, or nyghte, or howre* (Crown my desyres wyth every delyghte). De muziek is in Engeland reeds in 1619 uitgegeven, waarbij de woorden werden toegekend aan Thomas Campian, die in datzelfde jaar overleed. Chappell I. 310.

DAPHNE (niet *Prins Daphne* Val. pag. 212, zooals Chappell opgeeft, maar *Engelsche Daphne* V. p. 30) is de melodie, die bij Starter voluit genoemd wordt *When Daphne did from Phoebus fly.* De text wordt door Chappell aangehaald uit een afzonderlijken druk; de wijs wordt in Engeland eerst in een uitgave van de helft der 17e eeuw gevonden. Chappell I. 338.

FARWELL (Loman blz. 12, 13, 56). Volgens schriftelijk berigt van den heer Chappell in geene der Engelsche verzamelingen terug te vinden.

FORTUIN (Loman blz. 57). Een geliefkoosd volkslied waarschijnlijk reeds in 1565—66: *Fortune my foe, why dost thou frown on me?* — door Shakespeare en Ben Jonson aangehaald. Andere texten op dezelfde wijs waren *Dr. Faustus* en *Aim not too high.* Ook werden de gerijmde lamentatiën van beruchte boosdoeners daarop gezongen, zoodat zij reeds in 1634 *the hanging tune* genoemd wordt. Chappell I. 162. — »De Engelsche Fortuin" heet zij bij onze vaderen, waarschijnlijk om ze te onderscheiden van de Fransche of Waalsche wijs *Fortune helas pourquoy.*

GAILLARDE SUIT MARGRIET (Loman XIX en blz. 49). »Sweet Margaret" is uit Engelsche bronnen niet bekend; de wijs komt echter in Vallet's Tablature (1615) voor als *Gaillarde Angloise*; het schijnt een cushion dance te zijn, blijkens de verwantschap met een melodie onder dien titel, in 1686 uitgegeven. Van dien »kussendans" komt een afbeelding voor in Joh. de Brune's Emblemata, Amst. 1624 en 1661. Chappell I. 153.

KITS ALMANDE (Loman VII en XIII). Hiermede komt sterk overeen de melodie, bij Chappell I. 182 aangehaald uit Robinson's *Schoole of Musicke* (1603) onder den titel *Walking in a country town* (elders *Walking in a meadow green*):



KLOCKE DANS (ENGELSCHE) (Loman blz. 58). Ook in den Bellerophon van 1622 en bij Starter. In Engeland nergens te vinden. Misschien een moris-dance, meest op den eersten Mei (May-day) in gebruik, waarbij bellen van verschillende grootte aan de maskeradepakken hingen. Chappell I. 283. Zulke bells heeten echter in onze taal niet klokken maar bellen. Men zou dus tevens moeten aannemen, dat een titel *bell dance* vertaald is zonder de zaak te kennen. Maar de variant bij Valerius luidt *the clocke daunce*, hetgeen veeleer op een uurwerk wijst; misschien op een ballet of masque, waarin de uren (gelijk onder Louis XIV) als personen optraden?

LAPPERKEN ('T ENGELS) (Loman XVII en blz. 48). In Engeland het eerst gedrukt in 1686 (zevende uitgave van *The Dancing Master*) onder den titel *The Cobbler's Jigg*. Chappell I. 277.

MALSIMS. Reeds in Morley's *Consort* (Concert) *Lessons*, 1599, en bij Vallet (Amst. 1615); in Engeland *Mall Sims* of *Moll Syms* gespeld, d. i. volgens den Oudhollandschen vorm Mayken Symens. De woorden zijn niet te vinden. De melodie is zeker oud en wijst op een harpspeler als componist. Chappell I. 177.

MIN (DE ENGELSCHE) (Loman IX en blz. 36). In Engeland niet te vinden.

NOU NOU. In Engeland bekend als *The Frog Galliard*, doch reeds in Dowland's *First Book of Songes* (1597) gesteld op de woorden *Now, o now, I needs must part*. Chappell I. 127.

PAVANE D' ESPAGNE. In Engeland reeds in 1588, en onder Elisabeth en Jacobus I zeer gewild. Chappell I. 240.

PAVANE LACHRIME (Loman blz. 16). Ontleend aan Dowland's *Lacrimae or Seven Teares figured in seven passionate Pavans, with divers other Pavans, Galliards, and Almands* (tusschen 1603 en 1609). Het werk was geschreven voor luit en strijkinstrumenten. Chappell I. 245. De wijzen der Lacrimae zijn ook gebruikt door Camphuijzen en door Krul (Pampiere Wereld IV. 26 27).

SOET SOET ROBBERTGEN. De woorden zijn niet te vinden. De prachtige melodie wordt éens *Rowland* genoemd, doch doorgaans gezongen op woorden ter eere van *Lord Willoughby*, den opvolger van Leicester als bevelhebber der Engelsche troepen hier te lande († 1601). Reeds in het Virginaalboek van Lady Nevile (hs. van 1591) draagt

zij den titel *Lord Willobie's Welcome Home.* Chappell I. 114.

STUDENTEN DANS (Loman II en blz. 22). In het Duitsche luitboek, onlangs door onze Vereeniging aangekocht, staan onder den titel »der Wittenberger Studenten tantz" deze twee stukjes (van beide laat ik het slot, den saltarello in tripelmaat, weg):

I.



II.



Uit de vergelijking van dit een met het ander zou ik opmaken, dat »Studentendans" niet de naam van een dansmelodie maar van een dansrhythmus was. Dezelfde rhythmus komt ook voor in den »Studentendans" van het Luitboek van Thysius, alweder op een andere wijs. Doch in luit- en klavierboeken van dien ouden tijd wordt soms enkel het geraamte van een melodie gegeven (vgl. Chappell I. 105, II. 344).

WODDECOT (Loman blz. 58). Verbasterd uit *Woody Cock* (*woodcock*, houtsnip). Volgens het zoogen. Virginaalboek van koningin Elisabeth, in het Fitzwilliam Museum te Cambridge, luidde de melodie in het tweede deel eenigszins anders:



Chappell II. 793.

Leiden, Oct. 1881. J. P. N. LAND.

HET „MUSÉE INSTRUMENTAL" EN DE HISTORISCHE CONCERTEN VAN HET CONSERVATOIRE TE BRUSSEL.

Op de bovenverdieping van het fraaije nieuwe gebouw van het Conservatoire te Brussel, gelegen in de Rue de la Régence, is een groot aantal muziekinstrumenten te samen gebracht in twee lokalen, boven den ingang waarvan te lezen staat »Musée instrumental."

Met welk doel werd dit Museum opgericht? Een antwoord op die vraag geeft de inleiding van den »Catalogue descriptif et analytique" van den conservator van het museum, den Heer Victor Charles Mahillon :

»Parmi les connaissances qui forment le complément obligé de »l'éducation musicale, il en est deux, généralement délaissées qui »méritent une attention toute spéciale: l'organologie et l'histoire des »instruments. La première démontre par l'analyse des parties consti»tutives des instruments les lois physiques qui régissent dans chacun »d'eux la production du son: la seconde permet de suivre jusqu'à »nos jours les améliorations successives de la facture instrumentale.

»La nécessité de ces connaissances est si bien démontrée aujourd'hui, »qu'elle a fait projeter l'adjonction d'un musée d'instruments à la »plupart des grands conservatoires de l'Europe

»Pour concourir efficacement au progrès de l'enseignement musical, »les collections instrumentales des conservatoires doivent joindre au »plus grand nombre possible d'instrumens anciens, les spécimens les plus »remarquables, les inventions les plus saillantes de la facture de ce »siècle. Les instruments extra-européens ne doivent pas être exclus de »ces collections, car c'est parmi eux qu'on retrouve les embryons de

»tous nos appareils sonores: il faut aussi que l'on trouve dans ces »musées les principaux appareils dont l'acoustique, science intimement »liée à la musique, se sert pour la démonstration des lois qui gou»vernent les phénomènes du son; enfin une bibliothéque spéciale, »ayant trait à la facture instrumentale et à son histoire doit com»plèter cet ensemble.

»Ce programme est réalisé par le musée du Conservatoire royal de »Bruxelles."

Het denkbeeld om een zoodanig museum aan het conservatoire te verbinden, reeds in 1846 geopperd, werd pas verwezenlijkt na het overlijden van den vorigen Directeur van het Conservatoire, den Heer Fétis, wiens belangrijke verzameling oude muziekinstrumenten 74 in getal, in het jaar 1872 door het Rijk werd aangekocht.

Deze collectie, in 1876 verrijkt met 98 muziekinstrumenten van Indischen oorsprong, geschenk van den ook in ons land als vrijgevig bekend staanden Rajah Sourindro Mohan Tagore, president van de muziekschool te Calcutta, vormde het begin van het museum. Met de benoeming van een conservator, die in 1877 geschiedde, kreeg het museum een officieel en definitief bestaan, en werd het vatbaar gemaakt voor verdere ontwikkeling en uitbreiding.

Thans telt het reeds bijna 700 instrumenten en is daaraan toegevoegd eene bibliotheek met een 60 tal boekwerken. Voor een groot deel is die uitbreiding te danken aan geschenken, waarmede belangstellende kunstvrienden de nieuwe instelling hebben begiftigd.

Schrijver dezes had het voorrecht verleden zomer het museum te bezichtigen; hoewel hij daar slechts één à twee uren kon doorbrengen, was die tijd voldoende om hem het groote gewicht van eene zoodanige instelling te doen waardeeren.

Bij het binnentreden van de twee niet zeer ruime lokalen, die zeker spoedig zullen moeten worden uitgebreid, wordt men aangenaam getroffen door de orde en netheid die er heerscht. Hetgeen reeds dadelijk de aandacht trekt is de voortreffelijke toestand van onderhoud, waarin de instrumenten verkeeren. Men ziet dat hier niet alleen om der curiositeit wille oude muziekinstrumenten worden bewaard. De spinetten en clavecimbalen staan daar zuiver gestemd en geheel gereed om bespeeld te worden; de strijkinstru-

menten zijn besnaard; aan de blaasinstrumenten is evenmin de noodige zorg onthouden. Terwijl in gewone musea de oude muziek-instrumenten bijna altijd in onspeelbaren toestand ten toon gesteld worden, en men zich slechts een denkbeeld kan vormen van den uitwendigen vorm, en zelden de inwendige constructie kan bestudeeren, ziet de bezoeker van dit museum zich in staat gesteld een oordeel te vellen over het geluid aan het instrument eigen, en over de wijze waarop de speler het instrument moet hanteeren. Aan het museum is dan ook een atelier verbonden, waar een bekwaam werkman voortdurend bezig is met het onderhoud en de restauratie der instrumenten. Dat die persoon meer dan een gewoon werkman is en veelzijdige kennis der verschillende muziekinstrumenten bezit, daarvan kon ik mij overtuigen toen hij, mij in het museum rondleidende, mijne aandacht vestigde op menige bijzonderheid, die mij anders zou zijn ontsnapt.

In dit atelier worden ook naar oude modellen nieuwe instrumenten gemaakt, hetzij ter vervanging van onbruikbaar geworden instrumenten, of ter completering van exemplaren, die het museum niet bezit. Alles is er dus op ingericht om de verzameling zoo volledig mogelijk te doen zijn.

Welk eene schoone gelegenheid wordt hier den leerling van het Brusselsche Conservatoire verschaft, die zich de beoefening der muziekgeschiedenis tot taak stelt! Met den uitstekenden en zeer wetenschappelijken catalogus van Mahillon in de hand, die aan eene algemeene classificatie eene zeer uitvoerige beschrijving van elk instrument verbindt, kan hij op de meest gemakkelijke wijze een schat van kennis opdoen, die door anderen slechts met groote moeite kan worden verkregen Grondige kennis der oude muziekinstrumenten is immers niet alleen een onmisbaar hulpmiddel voor de studie der muziekgeschiedenis, maar ook de noodzakelijke voorwaarde voor de juiste waardeering van de instrumentale toonwerken van vroegeren tijd.

In welk geheel ander licht vertoont zich de muziek van een Couperin en van andere componisten, geschreven voor het clavecimbaal, zelfs die van een Bach en Händel, wanneer men in de gelegenheid is ze op een oud clavecimbaal met twee klavieren uit te voeren. Hoe geheel verschillend is het geluid, welke eigenaardige toonschakee-

ringen- en combinatiën kunnen worden teweeggebracht, die op de hedendaagsche piano niet meer mogelijk zijn?

»Le clavecin a totalement disparu," zegt Mahillon (Catalogue, Tome II 1ière Livraison pag. 41). Reste a savoir s'il a été remplacé. La »réponse est négative pour quiconque a eu l'occasion de ressentir »le charme et la grâce de cet instrument, lorsquil accompagne la voix »ou qu'il sert à l'exécution des oeuvres des anciens maîtres."

Moet men zich thans niet met eene gebrekkige orchestbezetting behelpen bij de uitvoering van de instrumentaalbegeleiding van grootere toonwerken van de 17de en 18de eeuw? Waar zijn de Oboi d'amore, Oboi di caccia, Viole di gamba en zoovele andere instrumenten gebleven, die eene zoo belangrijke rol spelen in de Cantaten en Oratorios van Bach en Händel? Hun eigenaardig timbre kan onmogelijk door de instrumenten, heden ten dage in algemeen gebruik, worden weêrgeven.

Het is dan ook niet te verwonderen, dat de tegenwoordige directeur van het Brusselsche Conservatoire, de Heer F. A. Gevaert, zijn museum ook aan praktische doeleinden dienstbaar maakt. De programma's van de door hem georganiseerde historische concerten bewijzen, dat het zijn streven is de lust bij de leeraren en leerlingen van het Conservatoire op te wekken, om zich in het bespelen dier oude instrumenten te oefenen, waardoor tevens de mogelijkheid ontstaat om de oudere toonwerken geheel naar eisch ten gehoore te brengen en te doen genieten.

De 5de Jaargang van den Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles vermeldt het programma van een historisch concert, (misschien het eerste) dat op 23 December 1879 werd gegeven. Dit programma luidt als volgt:

1°. *a.* le Vézinet, *b.* la Livri, *c.* les Tambourins, pièces pour clavecin, dessus et basse de viole (1712). Rameau.

Clavecin à deux claviers, de Vincent Thibaut, facteur toulousain (1679); dessus de viole de Nicolas Bertrand (Paris 1701); basse de viole d'origine inconnue.

2°. Pseaune XXV, »A toi, mon Dieu, mon coeur monte" mélodie du XVIme siecle. Accompagnement: Orgue de régale du règne de Henri IV.

3°. Sonate pour viole de gambe avec accompagnement de basse continue. Haendel.

4°. *a.* Air d'Amadis (1684): »Bois épais" avec accompagnement de deux dessus, une taille et une basse de viole. Lulli.

La taille provient de la chapelle de Louis XIV.

b. Brunette: »Aux plaisirs, aux délices", bergère. Guédron.

Accompagnement: Virginale (1628) de Jean Ruckers d'Anvers.

5°. *a.* Menuet de la partita en si b. J. S. Bach.

b. La bourbonnaise. Couperin.

c. Musette et Rondeau. Rameau.

pièces de clavecin.

6°. Noëls Français du XVII[e] siècle.

a. Dans le calme de la nuit.

b. Il est nè, le divin enfant.

Accompagnement. Positif (petit orgue) du règne de Louis XIII.

7°. Sonate pour violoncelle. Boc'cherini.

8°. *a.* Menuet de la 1ère suite. Matthias van den Gheyn.

b. Toccate en ré mineur. Scarlatti.

pièces de clavecin.

9°. Noël. L. Jouret.

Nog onlangs, 27 December 1881, werd een dergelijk historisch concert gegeven, waarvan in de Chronique van 29 December eene beschrijving voorkomt, aardig en geestig genoeg om haar hier geheel op te nemen.

CONCERT HISTORIQUE AU CONSERVATOIRE.

»Une charmante idée que celle des concerts historiques.

»Bonnes choses vieillottes, jouées sur des instruments caducs, aux »sons bizarres, aux formes étranges et éveillant des images gaies, — »clavecins, épinettes et virginales, orgues portatifs et orgues de régale, »violes di gamba et violes di bracchio, corneti, cromornes, flûtes douces. »Tout cela résonne comme les voix de grand'mères fredonnant au coin de »l'âtre les chansons d'autrefois; c'est adorablement nasillard et chevrottant.

»Une véritable exhumation. Il y manque des costumes et des décors »archaïques. Alors, l'illusion serait complète.

»Le Conservatoire de Bruxelles est fort bien outillé pour ce genre »d'exercices. Il a son admirable collection d'instruments, la plus belle »et la plus complète de l'Europe; pour rendre une âme à ces vieux »corps délaissés et en faire autre chose que de simples souvenirs, »exposés dans une salle de musée à la curiosité des yeux, il a M. »Mahillon, le spécialiste le plus compétent, et son lieutenant Vestibule, »habile ouvrier qui soigne constamment les vénérables débris.

Et quels jolis programmes! Celui de mardi était ainsi composé: »Un pseaume de 1544, mélodie de Bourgeois, poésie de Marot, avec »accompagnement d'orgue de régale; des airs d'*Acante et Céphise*, »de Rameau (menuet tendre, menuet gracieux et gavotte), pour »quatre flûtes douces; des morceaux pour viole de gambe avec accom-»pagnement de clavecin; des morceaux de Philidor l'aîné, et une »marche du siège de Namur de 1692, pour quatre cromornes; des »romances de Jacques Lefèvre, musicien de la chambre de Louis XIII; »une chanson française du dix-huitième siècle, avec viole de gambe »obligée; une vieille chanson italienne; une »séquence", pour quatre »voix mixtes, sans accompagnement; des pièces de clavecin variées et »d'anciens noëls.

»Les morceaux d'ensemble exécutés par les jeunes filles de la »classe élémentaire de solfège, sous la direction de Léon Jouret, qui »accompagne sur l'orgue de régale, l'orgue brisé, l'orgue Louis XIII, »un bon abbé de vielle chapelle.

»Des pièces de clavecin de divers maîtres des XVIe, XVIIe et »XVIIIe siècles (les Anglais William Byrd et J. Bull, l'Espagnol »Luis Millan, Hændel et Bach), doigtées et ornementées selon les »règles par M. Auguste Dupont, ont été interprétées d une façon »charmante par Mlle Gemma.

»Une gigue de Sébastien Bach, exécutée sur un clavecin à double »clavier, de 1679, produit un effet étonnant.

»M. Jacobs a dû faire une étude spéciale de la viole de Gamba, »un instrument à six cordes, avec cordes sympathiques. Nos violon-»celles et nos contre-basses ont détrôné toute la famille des violes de »jambes, — mais sans les remplacer entièrement: le son de la viole »de Gamba jouée hier au Conservatoire a bien quelque chose d'original.

»Les cromornes sont des instruments d'une forme singulière, recour-

»bées à leur extrémité en forme de crochet arrondi ou d'hameçon »avec des embouchures comiques; il est difficile de voir jouer de ces »instruments-là, en famille graduée sans rire ou, au moins, sans »sourire.

»Nous avons conservé un seul membre de la famille des flûtes »douces: le flageolet. C'est le soprano de la bande. Les autres sont »des flageolets grandis, sauf la basse, qui a l'air d'un basson groset »court, avec une embouchure serpentine fixée au sommet.

»Ces instruments, très bien joués par les élèves des classes de MM. »Poncelet et Dumon, ont obtenu un vif succès.

»A mentionner encore: les vieux noëls, d'une naïveté charmante, »accompagnés sur l'orgue Louis XIII soutenu par un corneto; la »romance: *Plaignez-vous, ma musette,* chantée par M. Goffœl, avec »accompagnement de viole de gambe par M. Jacobs, et de clavecin »par M. Wouters; enfin, la délicieuse chanson de Jacques Lefèvre: »*Las il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour* très bien dite par »Mlle Lourent.

Men ziet, dat de pogingen van den wakkeren Directeur van het Brusselsche Conservatoire niet alleen gewaardeerd, maar ook met den besten uitslag bekroond worden.

De vraag zal onwillekeurig bij mijne lezers oprijzen: Wat geschiedt op dit gebied in ons vaderland? en dan moet het antwoord weinig bemoedigend luiden. Oude muziekinstrumenten hebben wij wel. Gaat ze zien in onze oudheidkundige musea, maar vraagt dan niet in welken treurigen toestand zij zich aan het oog der bezoekers vertoonen. Om ze dienstbaar te maken voor het onderwijs in de muziekgeschiedenis, daaraan denkt niemand, en wel om de eenvoudige reden dat de muziekgeschiedenis geen vak van onderwijs uitmaakt op de meeste muziekscholen. Pas in den allerlaatsten tijd wordt er aan gedacht om daaraan met kracht de hand te slaan, en slechts aan enkele scholen, zooals die te Amsterdam en Utrecht is daaraan een begin van uitvoering gegeven.

Ook de Haagsche Koninklijke muziekschool heeft eindelijk in haar jongste Reglement van 7 Junij 1881 aan de geschiedenis der muziek eene plaats onder de onderwijsvakken ingeruimd. Maar waar zijn de

middelen voor dat onderwijs, die tevens tot waarborg voor de deugdelijkheid daarvan moeten strekken? Zij schitteren door hunne afwezigheid. Ben ik wel ingelicht dan bezit de koninklijke muziekschool te 's Hage zelfs thans nog niet het geringste spoor van een muziekhistorische bibliotheek! Men heeft er aldaar nooit aan gedacht om in deze richting werkzaam te zijn. Oude muziekinstrumenten zoekt men er natuurlijk ook te vergeefs.

Het ligt verre van mij aan het Bestuur dier school hiervan een grief te maken; maar velen zullen met leedwezen hebben kennis genomen van het jongste votum der Tweede Kamer waarbij het op de begrooting voorgestelde geringe subsidie van *f* 5000 ten behoeve der Haagsche muziekschool werd afgestemd en dus de noodige middelen tot verbetering der organisatie van het muziekonderwijs aan die belangrijke inrichting werden onthouden.

Door aldus te handelen snijdt de meerderheid onzer volksvertegenwoordigers den pas af aan elke nieuwe beweging ten goede, en wordt het voorzien in bestaande leemten en gebreken, zooals de door mij gesignaleerde, bijna eene onmogelijkheid.

Gelukkig heeft echter de Regeering reeds door enkele aankoopen van oude muziekinstrumenten bewezen, dat ook bij haar de overtuiging zich langzamerhand vestigt, dat op dat gebied iets moet worden verricht.

Onze Vereeniging zal dit zeker ten zeerste toejuichen; zij mag echter zelve niet stil zitten.

De Jaarboeken onzer Vereeniging leveren bijzonderheden omtrent de Nederlandsche instrumentmakers; daar vindt men hunne namen vereenigd en worden biografische bijzonderheden omtrent hen medegedeeld; maar over de producten van hunne kunst heeft de Vereeniging zich tot nu toe weinig bekreund. Toch ligt dit dunkt mij op haren weg. Allereerst is noodig, dat onze Vereeniging te weten kome, waar nog oude muziekinstrumenten te vinden zijn; hierin kunnen hare correspondenten haar te hulp komen; het bestuur kan dan overwegen hoe of de Vereeniging in het bezit dier instrumenten zal kunnen geraken. De bezitters van oude muziekinstrumenten, die het groote belang inzien van het tot stand brengen van eene verzameling als de boven geschetste, zouden dringend kunnen worden

uitgenoodigd, om die instrumenten hetzij ten geschenke aan de Vereeniging aan te bieden hetzij in bruikleen aan haar af te staan, opdat de Vereeniging in staat worde gesteld om de eerste voorbereidende stappen te doen tot verwezenlijking van het denkbeeld, dat aan eene dergelijke verzameling ten grondslag ligt. Andere kunstlief hebbers zouden misschien ook gaarne willen bijdragen tot een door de Vereeniging met dat doel op te richten bijzonder fonds.

Ik ben in elk geval overtuigd, dat een beroep op de liefde van de leden onzer Vereeniging voor onze schoone kunst niet te vergeefs zal zijn.

Utrecht, Februari 1882. J. C. M. VAN RIEMSDIJK.

JAN VAN VENLO,

DE KLOKKENGIETER [1]).

Maakt Noord-Nederland er aanspraak op een Geert van Wou als zijn zoon te noemen, een Petrus en een Frans Hemony onder zijne burgers te hebben geteld, die de opperheerschappij van het vaderland op het gebied der klokkenkunst in de beschaafde wereld veroverden, Limburg en de aangrenzende streken kunnen wijzen op eene lange reeks van klokkengieters, die hun daartoe den weg hielpen banen. Dit gewest kan met fierheid er op bogen onder zijne kinderen te tellen een Jan van Sittard, een Arnold de Wilde van Venlo, een Jan van Venlo, een Gerard van Venlo, een Jan van Straelen, een Jan van Asten, een Jakob van Venray, wier kunstgewrochten thans nog in onze streken zoo dikwerf de winden en de wolken dwingen den roem hunner makers te verkondigen.

Onder de Limburgsche klokkengieters bekleedt voorzeker Jan van Venlo de eerste plaats. Van hem zijn de meeste klokken in dit gewest gespaard gebleven en van zijne levensgeschiedenis zijn, daar waar van zijne gildebroeders haast niets bekend is, althans eenige bizonderheden tot ons gekomen, die drie hoedanigheden, vooral bij hem doen uitblinken, namelijk die van kundig klokkengieter, van kunstgieter en van vaderlandschlievend Venlonaar.

---

[1]) Dit stuk is ontleend aan eene lezing, door den sedert overleden schrijver gehouden in het gezelschap Puteanus te Venlo, en geplaatst in het in Holland te weinig bekende, voor geschiedenis, oudheid- en taalkunde zoo belangrijke Weekblad *De Maasgouw* (1881 N° 136 - 138). De uitgever Leiter-Nypels te Maastricht heeft ons vergund dit stuk, waarvan alleen de inleiding is weggelaten, in ons Tijdschrift over te nemen.

Hoewel juiste gegevens ontbreken omtrent zijn geboortedag, meen ik dezen, zonder beducht te zijn voor tegenspraak, gerust te kunnen stellen omstreeks het jaar 1420, want in 1442 vinden wij hem reeds werkzaam te Beesel, op de klok van welk dorp hij, behalve 't jaartal en de namen JHESUS MARIA, eenvoudig stelde IOHAN CLOCKGETER [1]), en in 1449 te Lottum, toen hij aldaar de klok goot, waarop hij dit opschrift aanbracht:

S. GERTRUDIS ANNO DNI MCCCCXLIX DE MENSE JUNII
COMPLETA EST HEC CAMPANA PER MAGISTRUM JOHANNEM DE
VENLO [2]).

Zes jaren later vervaardigde hij voor zijne woon- of geboortestad Venlo twee klokken ten behoeve van het uurwerk op het stadhuis, bij welke gelegenheid hem de magistraat, naar het gebruik van dien tijd, met eenige kwarten wijn vereerde.

Weldra had zich de naam van onzen Jan baan gebroken, niet alleen door het gansche Overkwartier, maar ook in het land van Horn, het land van Kessel, het land van Valkenburg, het land van Gulik. Overal, waar men wijd en zijd in den omtrek klokken aanschafte, werd de Venlonaar gehaald. Hij had als het ware het monopolie van de klokken in dit gewest, zooals ten huidigen dage nog overtuigend blijkt uit de omstandigheid, dat ons uit den levenstijd van Jan de meeste oude klokken uit zijne gieterij afkomstig zijn bewaard gebleven.

In 1458 goot hij te Linne de Martinusklok, in 1459 werkte hij te Straelen, waar hij op de thans nog aanwezige klok het volgende zonderlinge opschrift aanbracht:

SANCTUS ANNO HEIT ICK, AL ONWER VERDRIEF ICK
JAN VAN VENLO GOET ME.
GERRET TE BORNBEEK, JACOP UBRICHT, JAN AN GHIN IND.

Ook de stad Duisburg had met hem over het gieten van klokken betrekkingen aangeknoopt. Wij vinden toch in de rekeningen dier

---

[1]) Zie HABETS, Middeleeuwsche klokken, in de *Publications*, v. bl. 326.
[2]) Zie *Maasgouw* n⁰ 56, blz. 140.

stad van 't jaar 1487 [1]) de volgende uitgaaf: »Item den clockengieter van Venloe hier baed gesandt ende vur eme gegulden 13 quarten (wijns)."

In 1468, onder omstandigheden, waarop ik aanstonds gelegenheid heb terug te komen, vervaardigde hij de groote klok van Venlo, voorzien van de eenvoudige legende:

NOMEN MEUM EST JHESUS + JAN GOT MI.

In zijn arbeid werd hij trouw ter zijde gestaan door Ant. den Wilde, ook een Venlonaar, wiens dochter hij had gehuwd.

In 1480 vinden wij hem te Elsloo, waar eene prachtige klok uit zijne loodsen kwam, waarvan de zuivere klank het oor van ieder toonkunstenaar treft en die blijkens haar opschrift de oude bankklok was; dat opschrift luidt:

+ ANNO MILLENO QUATER C OCTOGENO: IV MENSIS MAY FUERAT: FUSAQ: CAMPANA: HOC CUNCTIS GRATA: MARIA NOMEN MICHI DATA: DE VENLO FECIT IOANNES ME: BENE REFECIT. + DYT YS DER GEMEYNDE CLOECK VAN ELSLO [2]).

Allengskens kregen de werkzaamheden van Jan zulken omvang en zijn arsenaal zoodanige uitgebreidheid, dat de last bij het klimmen zijner jaren te zwaar werd voor zijne schouders en hij in zijne taak zijn zoon Grades opnam, met wien hij de Sint-Servaasklok van Nunhem in 1492 goot, zooals het opschrift daarvan getuigt:

+ JOHES DE VENLO GRADYS DE VENLO ME FECIT ANNO DNI MCCCCXCII + SANCTE SERVAES.

Beiden vervaardigden ook de kleine klok van het dorp:

+ EGOWOCOR J. H. S. MARIA + JOHS DE VENLO GRA DE VENLO ME FECIT ANNO MCCCCXCII [3]).

Eenige jaren later treffen wij als deelgenoot in zijne fabriek aan Johannes van Straelen, door wiens medewerking hij zijne gieterij tot

---

[1]) *Monatschrift für die geschichte West-Deutschlands, von Rich. Pick*, VI. blz. 557.

[2]) HABETS. Midd. klokken, blz. 326.

[3]) Ald bl 332.

zulk een glanspunt opvoerde, dat zijn werk een wijdschen naam kreeg en in den vreemde werd gezocht en verlangd. Hij was de eerste klokkengieter, die vreemde hulpkrachten aan zijne werkplaats verbond, zooals ons een Duitsch geleerde in deze bewoordingen getuigt: »Die ersten Glockengiesser, welche wie es heutigen Tages häufig vorkomt, ein Kompagnie-Geschäft hatten, waren Johan und Gerhard van Venlo und Johan van Straelen, welche in Holland, im sogenannten Limburgerlande, eine Giesserei hatten." Eene vrucht van hun vereenigden arbeid uit 1493 is ons overgebleven in eene klok te Meerlo, waarop de namen harer makers Jan van Venlo en Jan van Straelen zijn samengekoppeld.

De laatste klok eindelijk, die als herkomstig van Jan bekend is, dagteekent uit een tijd, toen een zilveren krans reeds lang zijn schedel sierde. Zij hangt in den toren van Viersen en heeft een opschrift half in het latijn, half in het Nederduitsch, dat ik om der aardigheidswille hier laat volgen:

ANNO DOMINI M VUNF HONDERT EN ZES
JOHS. DE VENLO ME FECIT.
MARIA IS DER NAME MIJN, MET SENT HELENA EN AGATHA.
DES THUYR WYLLEN WYR VERWAREN VOR DAT HELSCHE FUYR.
ET VERBUM CARO FACTUM EST.

Ik geloof, dat wanneer ik hier aanhaal, dat in onze heele provincie niet meer dan een twintigtal klokken uit de vijftiende eeuw aanwezig zijn en daarvan haast de helft den naam van Jan van Venlo dragen, mij niemand zal betwisten, dat onze held verreweg de gevierde man van zijn tijd in deze gewesten is geweest, en dat de voortbrengselen van zijne nijverheid thans nog ver schitteren boven die zijner kunstbroeders, die met hem het voorrecht deelden gedurende vier maal honderd jaren de natuurelementen te gebieden, lief en leed, vreugde en rouw te vertolken.

Ik zeide straks dat Jan van Venlo meer was dan een klokkengieter, dat hij was een kunstenaar. Wilt gij daarvan een bewijs, welnu, wanneer gij ooit de hoofdplaats der provincie bezoekt en van af het station komende de St.-Maartenspoort te Wijk voorbijgaat, stapt dan eens even in dat gebouw; daar zult ge eene prachtige

Gothische doopvont vinden, waarvan het ronde bekken voorzien is van engelenkoppen in den vorm van waterspuwers, hetwelk u, al zijt gij geen kunstenaar, het getuigenis zal afpersen, dat een meer dan gewone menschenhand den deeg bereidde, waarin dat kerkmeubel werd gegoten; gij zult den uitroep niet weerhouden, dat gij staat voor een kunststuk, en laat gij uwe oogen even weiden over het met arabesken versierde boord, dan leest gij:

JOANNES A VENLO ME FECIT ANNO DOMINI 1489.

Geeft dit stuk zijnen maker in ruime mate erop aanspraak, dat het nageslacht zijn naam met eere herdenke, ook in den dienst zijner vaderstad heeft hij zich een titel daartoe verworven.

Alvorens daarop te wijzen, moet ik mij de afwijking veroorloven eene bladzijde open te slaan van de geschiedenis van Venlo.

De regeering van Arnold van Egmond, wien op den 25 Juni 1423 de hertogshoed van Gelre door het overlijden van Reinald ten deel viel, was in menig opzicht rampspoedig voor de stad Venlo. Die zwakke regent scheen het middel niet te kennen, waardoor een vorst zich bij zijn volk bemind kan maken, en leefde reeds in den aanvang zijner regeering met tal zijner onderzaten, bij name met de steden Venlo en Nijmegen, in onmin, waardoor zich van lieverlede eene partij van ontevredenen vormde, die er naar streefden het juk, door Arnold op de schouders zijner onderzaten gelegd, af te schudden en het bestuur van Gelreland aan diens zoon Adolf op te dragen. Deze stelde zich daarop aan het hoofd der misnoegden en zocht te Venlo, waar hij in 1458 als bevrijder werd ontvangen, een heir samen te trekken, om zijn vader van den troon te stooten.

De tijd daartoe werd hem nauwelijks gegund; want Arnold kwam in 1459 met al de troepen, waarover hij beschikken kon, in de nabijheid van Venlo, om welke stad hij het beleg sloeg en die gedurende vier maanden ingesloten hield, toen bij gebrek aan de noodige verdedigingsmiddelen Adolf genoodzaakt werd zich overtegeven, onder voorwaarde echter, dat hij noch zijne getrouwen ter zake van hun opstand tegen den hertog zouden gedeerd worden. Hoewel Arnold dat alles toezegde en ook werkelijk der stad bij oorkonde van 1 November 1459 een algemeen pardon schonk, bleef tusschen hem

en de Venlosche burgers de veete voortbestaan, welke nog verergerd werd doordien hij zijne vermeende rechten op de verkiezing van het stadsbestuur, waardoor hij vroeger reeds zooveel misnoegen had uitgelokt, andermaal zocht te doen gelden en daarenboven de stad tot betaling eener schadevergoeding van 2000 Rijnsche guldens dwong.

Adolf had intusschen dat alles met leede oogen aangezien en verbeidde het gunstige oogenblik, om den geschorsten strijd te hervatten. In 1463 scheen het gewenschte uur daartoe geslagen, toen de stemming der gemoederen van Arnold's onderdanen overal ontevredenheid en weerzin vertolkte en het gandsche land van Gelre, door zware schattingen en eene willekeurige regeering uitgezogen, naar de afzetting van den hertog en verandering in het staatsbestuur smachtte. Door het meerendeel der landstaten ondersteund, zocht Adolf allerwege hulp en bijstand te werven, en door de overmoedige Nijmegenaars geholpen, overviel hij zijn vader den 9 Januari 1465 op het onverwachts, nam hem gevangen, deed hem in het kasteel Buren opsluiten en greep dadelijk de teugels van het bewind aan. Reeds op Sint Agnesdag daarna (24 Januari) liet hij zich te Venlo als hertog van Gelre huldigen.

Daartegen verzette zich evenwel Adolf's oom, hertog Johan van Kleef, die, na verschillende invallen in het land van Gelre te vuur en te zwaard gedaan te hebben, zich van Wachtendonck meester maakte, dat Adolf, door de Venlonaars krachtdadig ondersteund, te vergeefs poogde te hernemen. Eindelijk wist Johan, door eene legermacht van 5000 soudeniers en 2400 ruiters ondersteund, versterking en proviand te Wachtendonck binnen te brengen, toen hem Adolf bij de terugkomst met 6000 voetknechten en 600 ruiters, waarbij zich 200 ruiters van den aartsbisschop van Keulen aansloten, uit Kempen den pas afsneed en hem dwong op den 23 Juni 1468 den slag aantenemen, die hem door de Gelderschen aan het Zand nabij Straelen werd aangeboden. Het gevecht, dat zich nu ontspon en waaraan de gansche burgerij van Venlo deel nam, eindigde met een volkomen zege van Adolf, waardoor de Kleefschen gedwongen werden Gelreland te ontruimen en met hem vrede te sluiten.

Adolf ontsloeg eindelijk in 1470 zijn vader uit diens gevangenschap en droeg aan Karel van Bourgondië de beslechting van het geschil

op tusschen hem en Arnold. Toen hij zich naar aanleiding daarvan in de zomermaand naar Namen had begeven, werd hij op verraderlijke wijze door Karel van Bourgondië, die op Gelreland aasde, opgelicht en te Kortrijk in de gevangenis gezet. Hertog Arnold, opgehitst en gesteund door Karel, dien de geschiedenis den bijnaam van den Stoute, doch de Venlonaars dien van den Onbarmhartige gegeven hebben, zocht zich nu weer van zijn hertogdom meester te maken, en werd werkelijk te Roermond, Gelder, Grave en in andere steden gehuldigd. Venlo en Nijmegen echter, getrouw aan Adolf, sloten hem de poorten en hielden zich tegen onverhoedschen overval voorbereid. Den 7 September 1472 verkocht Arnold zijne rechten op Gelreland aan Karel den Stoute, die al dadelijk het »Carthago delenda" over Venlo en Nijmegen uitsprak, en na Arnold's dood (23 Februari 1473) met de oorlogstoorts in de hand het hertogdom kwam opeischen. Den 24 Juni bemeesterde Karel Venlo, na een hardnekkigen tegenstand, waar hij zulk een gruwelijk bloedbad aanrichtte, als de geschiedenis ons maar op enkele bladzijden kan aanwijzen.

Keeren wij na deze uitweiding tot Jan van Venlo terug.

Het kon niet anders of de wrok, die bij zijne medeburgers tegen hertog Arnold werd gevoed, moest zich aan onzen klokkengieter mededeelen, en werkelijk vinden wij hem, na huldiging van Adolf te Venlo, onder diens warmste partijgangers. Terwijl hij in 1467 te Venlo »knypkloetten, knypkruit en donrecruit" bleef maken, trok zijn schoonvader Arnold de Wilde met de halve Venlosche burgerij naar het vijandelijke Kleefschland, om daar te moorden en te branden, werd er gevangen genomen, doch schaarde zich weer na ontsnapt te zijn, evenals Jan van Venlo, in 1468 onder Adolfs vaandel toen deze naar het Zand te Straelen optrok. Beiden hielpen daar den roemrijken zege bevechten, die Adolf aanleiding gaf het klooster in het Zand te stichten. De stad Venlo schijnt toen ter herinnering aan deze overwinning, waartoe hare burgers zooveel hadden bijgedragen, door meester Jan de groote klok te hebben doen gieten, die ten huidigen dage nog hare zware noot over Venlo's daken rolt. Want letten wij op de dagteekening van den slag, 23 Juni, en den tijd wanneer de gieting plaats had, 31 Augustus, »'s goonsdaigs post Bartholomei", en nemen wij daarbij in aanmerking, dat voor het

vervaardigen der klok door de stad niet meer werd aangekocht dan 52 pond »tyes" en 109 pond tinwerk, en dat alles slechts 77 Rijnsche guldens kostte, dan ligt de veronderstelling voor de hand, dat de klokkenstof haar wellicht door hertog Adolf is geschonken.

Toen in 1470, na de gevangenneming van Adolf, hertog Arnold op Venlo aanrukte, deed de magistraat meester Jan den klokkengieter, die zich toen te Erkelenz ophield, door den bode Herman naar Venlo halen, om zijne diensten aan de stad te bieden. Jan liet zich niet wachten en snelde onmiddelijk zijne bedreigde vaderstad te hulp. Niet alleen stelde hij zijn persoon, maar ook zijne werkplaats en zijne knechts ter beschikking van den magistraat. Zijne klokkengieterij werd in eene buskruidfabriek herschapen, waarin Jan met de zijnen in 1470 en 1471 aanhoudend werkzaam bleef om »graefkruit, haickbussenkruit, knypbussenkruit, knypcloetten en haickbussen" te vervaardigen, waartoe men het lood van het dak van de kerk brak en de daardoor ontstaande openingen met leien aanvulde. De magistraat had hem te voren verschillende kleedingstukken ten geschenke gegeven; wij vinden toch in de stadsboeken van 1470: »Jan gecleyt ende gekogelt vander stad;" daarbij hem nog later geschonken: »sagwijnen ende roiden doick ende wit doick," zoomede »i tabbart, haise ende kogel."

Zoolang het gevaar bleef voortduren was Jan op zijn post, waarvan hij niet eerder week dan toen zijne diensten in het belang der poorterij niet meer werden vereischt. Zijn arsenaal kreeg zijne oude herstemming terug en Jan hervatte weer zijn kunstenaarswerk. Het lijdt echter geen twijfel, of Jan stond ook, ofschoon ik daaromtrent nergens iets vond opgeteekend, zijne vaderstad ter zijde, toen Karel de Stoute haar met ondergang kwam bedreigen.

Eene laatste aanwijzing van Jan's werkzaamheid te Venlo ontmoet men in de stadsrekeningen, nl. in 1477. Daar staat: »meister Jan clockengieter geholpen totten korff vpten kercktoeren te richten." Op welk werk, door Jan aan den toren of aan de kerkklokken verricht, deze woorden doelen, hebben wij bij gemis van nadere bescheiden niet kunnen achterhalen.

Ziedaar, de bizonderheden die ik over Jan den klokkengieter heb kunnen verzamelen. Al is hetgeen ik over hem heb medegedeeld meerendeels eene drooge opsomming van feiten en daad-

zaken, het zij u eene aanleiding om den naam van een man in eere te houden, die minder dan hij het verdient in Venlo door de Venlonaars is gekend. Ik meende door u op eene verdonkerde ster te wijzen aan het firmament van Venlo's grootheid in het verleden, door den roem te melden van een der waardigste zonen der stad mijner inwoning, u een bewijs te geven dat ook ik belang stel in het roemrijk verleden mijner nieuwe pleegmoeder, de geboorteplaats van Jan van Venlo.

MARTIN JANSEN.

MEDEDEELINGEN EN VRAGEN.

JOHANNES TOLLIUS.

Wijlen Dr. Heije deelde voor eenige jaren in de *Navorscher* mede, dat Robert Eitner te Berlijn zich bezig hield met het in partituur brengen van eene, tot nog toe geheel onbekende verzameling vijf stemmige motetten van Tollius, waarvan het origineel in de bibliotheek te Hessen-Kassel werd gevonden. De titel luidt als volgt:

Joannis Tollii Amers-/ fortii Belgae/ Mottetorum quinque vocum/ Liber secundus/ Nuper Editus./ Venetijs apud Angelum Gardanum/ MDLXXXXII.

Dit werk bevat als voorreden twee opdrachten in de latijnsche taal en wel de eerste aan den bisschop van Padua en de tweede aan de Amersfoordsche muziekliefhebbers. Deze laatste moge hier woordelijk eene plaats vinden.

Nobilissimis et excellentiss. Musicis Amorsfortiis
S. P. D.

Omnibus a natura insitum est Nobilissimi et Excellentissimi Musici. Vt cum a Patria longe absint, patriae semper recordentur, et ad patriam semper mentem cogitationemq. convertant. Quod in me ipso experior; qui cum tot annis a patria absim nullus tamen fere dies est, quo de patria non cogitem, et quo eidem a Deo Opt. Max. vera bona precibus non contendam. Quod de patria divo, de vobis precipue dico; a quibus dum istic eram, multis maximisq. beneficiis affectus sum: sed illo in primis cujus memoria ab animo meo nunquam discedet, quod me tunc temporis in ipso adolescentiae

meae flore inter tot, quibus ego in hac facultate longe inferior eram, Musices Moderatorem in Ecclesia D. Mariae Virginis concordibus suffragijs constituere voluistis. Quod tantum apud me valuit, vt editurus tenues quosdam ingenij mei fetus vos mihi praecipue delegerim, quibus hos ex animo dicarem. Hos autem vos ita accipiatis volo, ut vobis et patriae multo majora me debiturum esse sciatis: nam parum prudens sim, si tanta debita leuidemi munusculo persoluere me posse putem. Valete. Patavij XV Kal. Junij MDLXXXXI.

JOA. TOLLIUS.

In een in 1860 verschenen werkje van Bertelotis: *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nel secoli XVI et XVII*, dat vele voor onze beeldende kunstenaars niet onbelangrijke bizonderheden vermeldt, maar wat de musici betreft een schralen oogst oplevert, vond ik toch het volgende over onzen komponist Joh Tollius:

»GIO TOLLIO del q. Giovanni fiammingo, musico, già maestro di »capella in Assisi è udito a di 8 Juglio 1587 qual teste in difesa »di Stefano Sermon francese cocchière. (Liber Invest., an 1587, fol. 71)."

Dat Tollius voor het gericht een getuigenis ten gunste van een franschen koetsier aflegt, is nu zoo'n bizonderheid niet, maar wel, dat hij reeds vroeger (già) dan 1587 kapelmeester te Assisi, eene stad in Umbrie, was.

Uit eene verzameling brieven van onzen Eric van der Putten: *Epistolarum promulsis Francofurti, typis Wechelianis* MDCI blijkt, dat deze met Tollius bekend was. In de hondertste brief aan Laurentio Pignorio te Padua eindigt hij: »Contarenum tu^u, imo meū ex me saluta; cui adiungo Jo Tollium, virū naturâ optimum, in Musicâ, quam amo, summum."

De brief heeft geen dagteekening, maar de vorigen zijn meest allen van 1600, zoodat men kan aannemen dat, Tollius zich omstreeks dien tijd in Padua bevond.

J. C. BOERS.

AMSTERDAMSCHE ORGANISTEN.

Tot aanvulling der in de Lijst van Nederlandsche toonkunstenaars vermelde organisten dienen de volgende kerkswijze samengestelde opgaven, door mij uit de stedelijke archieven getrokken.

Oude Kerk.

Simeon van Ulft, aangesteld 30 jan. 1692, verplaatst naar de *Nieuwe Kerk* 10 Juni 1692
Nicolaas de Koning, aangesteld 10 Juni 1692, † 5 Oct. 1723.
Everard Haverkamp, » 8 Nov. 1723, † 2 Oct. 1727.
Johannes Ulhoorn, » 1 Aug. 1728, † 18 Maart 1742.
Coenr. Fred. Hurlebos [1]), » 22 Febr. 1743, † 17 Dec. 1765.
Jacobus Potholt, » 28 Jan. 1766.

Nieuwe Kerk.

Hendrik Rijpelberg, aangesteld 29 Jan. 1692, † 3 Maart 1692.
Simeon van Ulft, » 10 Juni 1692, † 6 Mei 1702.
Jan Jac. de Graaf, » † 16 April 1738.
Barend Hendr. Linsen, » 5 Mei 1739.

Wester Kerk.

Jurriaan Beuf [2]) (heeft spoedig bedankt).
Jan Jansz. Backer, aangesteld 29 Jan. 1691, † 1 Jan. 1708.
Johannes Clermont » 13 Sept. 1708, † 1 Jan. 1743.
Adolph Stechweij » 27 Maart 1766.

N. Z. Kapel.

Jasper Swaan, aangesteld 31 Jan. 1703, ontslagen 29 Jan. 1717.
Jacobus v. Hoorn, » 29 Jan. 1717, † 28 Sept. 1750.
Johannes Chalon » 2 Jan. 1754, bedankt 25 Febr. 1763.
Leonard Frischmuth, » 26 Juli 1763, † 3 Oct. 1764.

Navorscher 1874. Dr. P. SCHELTEMA.

---

[1]) Deze spelling is niet juist, hij heette Conrad Friedrich Hurlebusch.

[2]) Hij heette Buff.

MUSIKALIËN IN DE BOEKERIJ VAN PHILIPS VAN MARNIX VAN St. ALDEGONDE. [1]

Op den 6den Juli 1599 werd de bibliotheek van Marnix te Leiden in auctie gebracht. De catalogus, waarvan een exemplaar in de bibliotheek van de Kon. Akademie van Wetensch. te Amsterdam voorkomt, verscheen onder den titel: *Catalogus librorum bibliothecæ nobilissimi clarissimique viri piæ memoriæ D. Philippi Marnixii Sancto-Aldegondii, Lugd. Bat. ex typographeio Christophori Gujotii, CIↃ· IↃ· IC.* De boekerij was inderdaad een spiegel van de zeer veelzijdige ontwikkeling des beroemden bezitters, en de catalogus bewijst, wat wij trouwens van elders weten, dat Marnix voor zijn tijd een waar polyhistor was, wiens hoofd en hart open stond en warm was voor alles, wat in zijne eeuw een man van de hoogste beschaving en den meest wetenschappelijken zin belangstelling kon inboëzemen. Boeken van theologischen, medischen, historischen en juridischen inhoud, werken over bouw- en andere kunsten, klassieke auteuren van vroegeren en lateren tijd, enz., waren in grooten getale en blijkbaar met zorg en groote geldelijke opoffering door hem samengebracht. Dat de bewerker der Psalmen Davids ook eenige musikaliën verzamelde, zal de lezer vermoeden en wordt door den catalogus bewezen. Behalve het destijds veel gebruikte werk van Zarlino over de harmonie-leer (*Le institutioni harmoniche, in Venetia* 1561), vind ik onder de rubriek »Philosophi, Geometræ, Mathematici et Poetæ" nog aangeduid: *Musica Listenii, Norimbergæ,* en vervolgens op een der laatste bladzijden van den catalogus, onder de rubriek: »Libri aliquot Musici", de lijst, die ik hier overneem:

In folio.

[1]. Novum pratum Musicum Emanuelis Hadriani, Antw. 1592.

[2]. Cantilenæ duabus testudinibus accommodatæ, manuscriptæ, Bassus et Superius, 2 vol. Lond. 1583.

In quarto.

[3.] Cantilenæ testudini accommodatæ et conscriptæ a Philip. Marnixio.

---

[1]) Deze mededeeling en de volgende werden door wijlen den hoogleeraar W. Moll in de *Navorscher* (1874 Apr.) geplaatst, en nog niet in de *Bouwsteenen* opgenomen.

[4.] Musica nova de Adriano Willard, 7 vol.

[5] Livres de meslanges de C. le Jeune, à 6 parties, Anvers 1585.

In octavo.

[6]. Psalmi et cantilenæ variæ a Ph. Marnixio conscriptæ et testudini accommodatæ.

[7]. Instabolatura de lauto, in Venetia 1554

[8]. Il libro de madrigali a 4 voc,, 2 parties. Ferraræ 1550.

[8]. Madrigali di Arichbadelt [Arcadelt?]. Altus et Bassus, in Vinegia 1558.

[10]. Madrigali de Cypriani de Rore. Tenor et Altus, Venetia 1557.

[11]. Instabolatura de lauto, Venetia 1546.

[12]. Octante deux Pseaumes a 4 parties par Cl. Marot, Paris 1559.

[13]. Contratenor du thresor de musique d'Orlande, 1576.

[14]. Meslanges d'Orlande en cinq parties, Paris 1576.

Het opmaken van den toelichtenden commentaar, dien bovenstaande lijst schijnt te verdienen, laat ik aan meer deskundigen over. Slechts merk ik op, dat de bij n°. 3 en 6 opgegevene titels schijnen aan te duiden, dat Marnix ook componist is geweest, althans psalmen en andere liederen met accompagnement voor de cither heeft voorzien.

GEERTRUI MONICKES.

Van deze vrouw »van goeder ridderschap", eene adellijke derhalve, lees ik in een hs., levensbeschrijvingen van vele Diepenveensche nonnen bevattende, dat zij, na eenigen tijd in een ander klooster non geweest te zijn, omstreeks 1406 in het convent van Brinckerinck te Diepenveen bij Deventer opgenomen en straks tot »cantrix" gekozen werd, »omdat sie ene schone stemme had, soedat men int hof van Rome daervan wiste te seggen; ende dier [stemme] gebruyckte sie wal, want doe sie noch in dat werlike cloester was, doe hielt sie dat choer allene op myt twien olden nonne. Sie stont wal ende luyde die clocke, ende hielt dat choer mede op." Jammer, dat het hs. ons niet meer van de talenten dezer zangster bericht. Zij stierf in 1426 op »Julianen-dach der h. ionferen", d. i. op 16 Februari. Langs

welke wegen haar roem zelfs tot de curie des pausen doordrong, wordt niet verklaard. Welligt maakte zij, gelijk andere nonnen van Diepenveen, eene bedevaart naar Rome, en liet zij zich aldaar in eene kloosterkerk hooren.

OPSCHRIFTEN OP KERKKLOKKEN.

Volgens de *Beschrijving der stadt Schoonhoven* gedrukt te Gouda bij Gijsbert en Willem de Vrij, 1762, had de groote klok den naam van Bartholomaeus »in welkers ronde deze woorden te lezen stonden:

St. Bartholomaeus is mynen Naam,
Tot Geluy van Gode ben ik bequaam.

Willem Moer en Jasper zyn Broer hebben my gemaakt in het jaar 1510.

Op dezelve is het wapen van Henegouwen en ook dat van Schoonhoven.

Op de klok, onder den naam van de kleyne klok, staat *Maria, Mariae*, en het jaartal 1410, zynde de overige letters onleesbaar.

Op het Wachtklokje vindt men:

St. Salvador is mynen Naam,
Myn Geluy zy Gode bequaam.
Anno 1540".

(*Nav.* 1874 Apr.)

SWEELINCK EN DE ORGELS IN DE OUDE KERK.

De oudste rekening van »wtghift" van Kerkmeesters der Oude Kerk te Amsterdam doorbladerende bleek mij, op welk tractement Sweelinck tot organist werd ingesteld, en hoe dat langzamerhand vermeerderd is De oudste aanteekening van 1 Nov. 1581 luidt: »Jan Pieterz. organist heeft jaerelicks die summa van hondert Car. gl. te betalen alle vierendeels jaers". Deze bezoldiging werd in 1586 verdubbeld. In 1590 werd het tractement op 75 gulden per kwartaal gebracht, en in 1607 vermeerderd tot 90 gulden. (Zie de Bio-bibliogr. schets van F. H. L. Tideman, bl. 11. v.)

Omtrent de orgels vind ik de volgende aanteekening op 29 Juli 1613. »An de orgel te vermaecken blaesbalcken voor tcleyne orgel besteet geweest 150 g. Van 't grotte orgel eenycke pijpen verstelt in acoort te maecken 14 g. De knechts die daarbij dienst deden kregen 6 g. de »blaeser" 10 g., 17 st. 8 p., waarbij nog »voor oncosten voor de blaasballeken" 2 g. 16 st. R.

J. P. SWEELINCK.

De volgende opgaven mogen tot aanvulling der genealogie dienen, in het *Tweede Jaarboek* bl. 154 medegedeeld.

Jan Sweelingh wordt in de Oude Kerk begraven 9 Juli 1660, comt uyt de Coestraat, betaald *f* 8.

Elsjen Jans Swelingh, wedu van Mr. Benedictus Ingels, komt van de Singel, begraven in de Oude Kerk 19 Mei 1664; betaald *f* 8.

Mr. Benedictus Ingels, komt van de Singel, begraven in de Oude Kerk 14 Mei 1664; betaald *f* 8.

Hun zoon Mr. Nicolaes Benedictus Ingels, advocaat, verkoopt 17 Augustus 1667 een erf in de Leidsche Straat voor *f* 3000 aan Hendrick Heynckhuyser, eertijds Cleermaker; zijn ooms Pieter Jansz. Sweelingh en Mr. Isbrand Sweelingh fungeeren daarbij als borgen. (Kwijtscheld.-reg. O O f°. 64 v°.)

Pieter Swelingh van de Haarlemmerdijck, wordt 18 September 1670 in de Oude Kerk begraven. [1])

---

[1]) Uit deze aanteekening blijkt dat, de mededeeling van Dr. P. Scheltema in het zesde deel van *Aemstels Oudheid* blz. 197 op eene vergissing schijnt te berusten. Dáar wordt namelijk vermeld, dat Pieter Jansz. Sweelingh o n g e h u w d overleed op 27 Oct. 1669

De omstandigheid dat op de volgende bladzijde voorkomt, dat Isbrant Sweelingh op 30 Oct. 1669 in de Oude Kerk is begraven doet het vermoeden ontstaan, dat hier aan eene persoonsverwisseling te denken is.

De Heer Alberdingk Thym vermeldt in de *Dietsche Warande* 1872 dat Pieter Janssen Sweelingh een zoon heeft gehad, genaamd Jan Pieterssen, die 16 Sept. 1670 overleden is

Het hierboven medegedeelde is uit de begraafboeken van de Oude Kerk getrokken en met het oog op de verschillen bij herhaling nagezien Er bestaan dus uiteenloopende opgaven die opheldering behoeven.

Abraham Melisz en Anna Sweeling laten 15 December 1686 in de Oude Kerk hun zoontje Hendrik doopen. Getuigen: Gillis Wijbrantsz en Cornelia Sweeling.

Pieter Jansz. Sweelingh kocht 19 Juni 1656 een huis aan de zuidzijde van de Haarlemmerstraat gelegen, »daer tegenwoordigh Phernambocq uithangt" voor *f* 26.300. (Kwijtscheld.-reg. C C f°. 255.)

Elisabeth Hendricks Dommer, huysvrou van Pieter Jansz. Swelingh, komt van de Haarlemmerdijk, is begraven in de Oude Kerk 23 Maart 1666. Is 2½ uyr beluyt met de G. Clock; betaald *f* 23.

Mr. Isbrant Swelingh van de Haarlemmerdijck wordt in de Oude Kerk begraven 30 October 1669; betaald *f* 8. — Den 30sten Juni 1663 had hij aan Hendrick Barents Pont, pottecoper, een huis en erf verkocht aan de Oude Zingel bij de boshuyssluys genaamd de Steenrots voor de som van *f* 7200. Principalen waren: Pieter Jansz. Sweeling en Mr. Benedictus Ingels, advocaet. Het perceel was blijkens aanteekening in marg. afkomstig uit de nalatenschap van Mr. Jan Pieters Sweeling.

Op één na is dus nu van alle kinderen van dezen laatsten de datum van overlijden bekend. *

Bij het doorbladeren der kerkboeken teekende ik bovendien nog het volgende aan omtrent personen, wier namen in dit Tijdschrift thuis behooren:

Bellon, Jan van Tarine(?), luytspeelder, 51 jaar oud, geene ouders hebbende, ondertr. 3 Juni 1651 met Annetie Jans (Puiboek).

Bolhamer, Hendrick, musicien, ondertr. 16 Jan 1642 Marritie Jelis (teekent Gillis). *Derde Jaarboek* pag. 14 is abusievelijk opgegeven dat hij in 1612 zou geboren zijn; het Puiboek stelt zijn ouderdom op 24 jaar, zijne geboorte dus in 1617 of 1618.

Boudewijnsz, Jan, Cytermaker en zijne vrouw Trijn Melis laten 27 Januari 1622 in de Oude kerk een zoontje doopen gend. Boudewijn.

Bernon, Hans, Cyttermaker en zijne vrouw Anna Jans laten 26 Mei 1624 in de oude kerk een dochtertje doopen gend. Cattrijn.

Ende, Pieter van der, musikant, (van Leeuwen), 32 jaar, ouders overleden zijnde, geassist. met Harmen Hendrickse, woonde aan de

Varkenssluys, ondertr. 14 Dec. 1654 Aeltje Jans van Harderwijk 26 jaar oud.

Fransen, Pieter, Cytermaker, en zijne vrouw Anna Thijssen laten 3 Juli 1625 in de Oude kerk een dochtertje doopen: Geertruyt.

Geerdinck, Harman. Clavecimbaalmaker, verkoopt 12 Febr 1659 een huys op de Nieuwe Zijts Westerachterburgwal, daer de Propheet Daniel in den gevel staet, omtrent de Raembrugh voor *f* 6800. (Kwijtscheld.-reg. F F f°. 42).

Hackert, Philips, musicant, koopt 27 Augustus 1671 voor *f* 6000 een huis in de Romeynsarmsteegh. (Kwijtscheld.-regist. S S f°. 49).

Hartung, Jan, van Hanouw, musicien, Wedr. Josyntie van der Hulst, wonende Anjeliersgracht, ondertr. 30 Januari 1648 Cuniertie Harmans, 27 jaar, van V . . rden, wonende op de Wael. (Puiboek.)

Janss. Jan, van Antwerpen, Sangmeester, wonende Nieuwe Lelystraet, 26 jaar, geassist. met zijne moeder Lysbeth Janss ondertrouwt 17 Jan. 1643 Marritie Willems, 28 jaar oud. (Puiboek.)

Markus, Zacharias, van Odins, Orgelmaker, 30 jaar, geene ouders hebbende, wonende Heerestraet, ondertr. 12 Augustus 1651 Geertruyt Jurriaans van Hattingen, wonende als voren, 33 jaar, geene ouders hebbende. (Puiboek.)

Martens, Jan, van Gens, Wedr. Susanna Blondeau, musicien, wonende Coninxgracht, ondertrouwt 19 September 1652 Anna Dammermans. (Puiboek.)

Saffry, Adam, van Vianen, 27 jaar, musizijn, zoon van Pieter Saffry, wonende Nieuwe Zijds Voorburgwal, ondertr. 25 Juni 1655 Christina Udemans van Amsterdam, 21 jaar, geassist. met Machtelt Saffry, wonende Bloemgracht.

Caspel, Nicolas van, van Antwerpen, Klavecingelmaecker, 34 jaar, wonende O. Z. Achterburgwal, geene ouders hebbende, geassist. met Heyndrick Albert zijn bekende ondertr. 15 Mei 1637 Gooltie Ennes van Workum in Friesland Wede van Tousyn Marcouw, wonende als voren. (Zie Puiboek.)

Bolhamer, Gerrit, musicant is 13 December 1655 borg. (Kwijtscheld.-reg. C C f°. 105.)

Pieters, Pieter, Cytermaker, is 21 December 1655 en 11 April

1657 borg. (Kwijtschelding-register C C f°. 106 en D D f°. 184.)

Menslaghe, Gerrit, Cythermaecker koopt 15 Juli 1656 een huis in de Zuidarmsteeg voor *f* 6000. (Kwijtschelding-register D D f°. 17.)

Everse, Cornelis, van Elderbald (?) Clavecinbaelmaecker getrouwd met Tietje Sybrandsdr. wordt 29 April 1749 poorter.

CH. M. DOZY.

DE ORGANIST REINCKE.

De heer J. B. Litzau te Rotterdam vestigde onlangs onze aandacht op den beroemden organist Johan Adam Reincke of Reinke. »Deze werd," zoo schrijft hij, »geboren te Deventer den 27 April 1623. Hij vormde zich eerst te Leipzig, daarna onder den beroemden organist Heinrich Scheidemann, leerling van J. P. Sweelinck, te Hamburg, alwaar de groote J. S. Bach zich tweemaal in zijne jeugd voor eenigen tijd ophield, om zich naar Reinke's orgelspel te vormen. Reinke overleed in 1722 te Hamburg. Er zag niets van R. het licht, zijne manuscripten liggen in de bibliotheken in Duischland verspreid. Gerber zegt, dat er strijkquartetten van Reinke te Hamburg in druk zijn verschenen. Fétis heeft zeker de manuscripten van R. gekend, daar hij zegt »Hij a quelque chose de piquant dans le stijle de cet organiste, qui marque un progrès sensible de l'art; on en retrouve des inspirations dans les oeuvres de J. S. Bach."

MARTINUS VAN DER BIEST.

Mr. J. I. v. Doorninck haalt in de *Navorscher* (1881 N°. 2) een titel aan uit den Catalogus van het Gem. Museum te Neurenberg, vermeldende een Clavecimbel in 1580 door den Nederlander Martinus van der Biest gemaakt.

Hij vraagt of die instrumentmaker bekend is.

Alphonse Goovaerts heeft in *Revue artistique* van 22 Dec. 1881 een zeer uitvoerig en warm artikel geschreven over de uitnemende monographie van Jhr. Mr. J. C. M. van Riemsdijk: *Het Collegium musicum te Utrecht*. Govaerts noemt het boek »un monument superbe", waarvan hij zich gedrongen voelt te verklaren: »nous ne connaissons par de monographie musicale aussi intéressante, et aussi habilement presentée que celle-ci."

PROGRAMMA'S VAN HISTORISCHE CONCERTEN.

IN NEDERLAND.

Twee uitvoeringen door de Amsterdamsche Afdeeling der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst gehouden, onder den titel: **De ontwikkelingstijdperken der Zang-Muziek.**

I. 3 Januari 1850.

Morgenlied (Gezang van de Boheemsche en Moravische Broedergemeenten)	Hans Walther. († c^a 1555)
Regina Coeli.	Orland de Lassus. († c^a 1594)
Madrigal: *Alla riva del Tebro* . .	G. P. A. da Palestrina. († 1594)
Ave Maria	J. Arcadelt. (c^a 1550)
Motetto: *O felix anima*.	Giacomo Carissimi. († c_a 1675)
Jesus dulcis memoria	Tomaso Lodovico da Vittoria. (1594)
Aria: *Pieta Signore di me dolente*.	Allessandro Stradella. († na 1681)
Madrigal: *Spirto di Dio*	Antonio Lotti. († 1740)
Fragment van den 51sten Psalm. .	Benedetto Marcello. († 1739)
Koraal: *Was Gott thut das ist wohl gethan*	Johann Sebastian Bach. († 1750)
Fragment uit het Oratorium *der Messias* .	George Friedrich Händel. († 1759)
„ „ „ „ *Der Tod Jesu* .	Carl Heinrich Graun. († 1759)
„ „ „ *Stabat Mater* . .	Giovanni Battista Pergolese. († 1736)
Tenebrae factae sunt.	Michael Haydn. († 1806)
Fragment uit het Oratorium *die Schöpfung*.	Joseph Haydn († 1809)

II. 4 December 1851.

Bittgesang: *Verleih uns Frieden u. s. w.*	..?.. (15e Eeuw)
Motetto: *Sicut cervus etc.*	G. P. A. da Palestrina. († 1594)
Psalm 86	. . . Martini.
Madrigal: *Il bianco e dolce cigno* .	Jacob Arcadelt. (ca 1550)
Kwartet uit het *Stabat Mater*	Emanuele d'Astorga († 1736).
Motet: *Selig sind die Todten*	Heinrich Schütz. († 1672)
Duet uit het Oratorium *Judas Maccabaeus*	G. F. Händel. († 1759)
Paaschgezang: *O filii et filiae, Alleluja!*	Volkmar Leisring. († 1637).
Motet: *Jesu meine Freude*	J. S. Bach. († 1750)
Aria uit de Opera: *Iphegénie en Tauride*	Christoph von Gluck. († 1787).
Aria en Slotkoor uit het Oratorium *der Messias*	G F. Händel († 1759)

Een historische Muziekavond, gegeven van wege de Afdeeling Amsterdam der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, door de leden der Vereeniging tot beoefening van Oude Muziek, op Dinsdag 15 April 1873.

Psalm 65 en 134	Jan Pieters Sweelinck. († 1621)
Duet: *Ach, Herr, wie lange u. s. w.*	Gian Carlo Maria Clari. (ca. 1695)
„ *Wie sehnet sich meine Seele* .	Johann Amadeus Naumann. († 1801)
Ave Maria	Jacob Arcadelt. (ca. 1550)
Madrigal: *Il bianco e dolce cigno.* .	Idem.
„ *Alla riva del Tebro* . . .	G. P. A. da Palestrina. († 1594)
Motet: *Selig sind die Todten* . . .	Heinrich Schütz. († 1672)
Engelsche Madrigalen (met duitsche Vertaling):	
a. *Scheiden muss ich jetzt von hier.*	John Dowland. († 1626)
b. *O wolltest du voll Mitleid sehn.*	Idem.
c. *Frühling umstrahlt ihr Antlitz zart.*	Thomas Morley. († 1604)
d. *Mein schönes Lieb das lachet.*	Idem.
Praeludium en Gigue, voor Klavier .	Johann Sebastian Bach. († 1750)
Cantate: *Lobet Gott in seinen Reichen*	Idem

Drie Uitvoeringen gegeven door de Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis.

I. 15 April 1878.

Psalm 65 en 134 (Zes-stemmig)	Jan Pieters Sweelinck.
Madrigalen	Cornelis Schuyt.
Liederen uit den „*Nederlandtschen Gedenck-clanck*" van Adrianus Valerius.	?
Klavierstukken uit een Verzameling behoord hebbende aan Anna Maria van Eyl (1671) . .	
a. *Tricabylie*	Gisb. Steenwick.
b. *La princesse*	?
c. *Minuet*	?
d. *Saraband*	Bar. Broeckhuisen.

II. 3 Mei 1879.

Sententia	Johannes Wanning.
Psalm 118 en 134 (Zes-stemmig).	Jan Pieters Sweelinck.
Aria voor Alt met Obligaat Hobo	Elias Brönnemuller.
Sonate voor Viool en Piano	Idem.
Liederen uit den *Nederlandtschen Gedenck-clanck* van Adrianus Valerius	?

III. 28 Mei 1881.

Kyrie en *Agnus Dei* uit de Mis *Fortuna Desperata*.	Jacob Obrecht.
Twee Sonaten voor 2 Violen, Violoncel en Piano.	Elias Brönnemuller.
Oud-Nederlandsch lied (gevonden op eene oude gravure), voor Mannenkoor ingericht door . .	Eduard Kremser.
Psalm 75 (Vierstemmig).	Jan Pieters Sweelinck.
Twee liederen van P. C. Hooft	?
Sententia *Dominica in Palmis*.	Johannes Wanning.

Uitvoeringen van Meesterwerken voor Koor uit de XVIe en XVIIe Eeuw, onder leiding van Dan. de Lange, gehouden in verschillende steden van 24 September tot 7 October 1881.

Psalm 75 (Vierstemmig)	Jan Pieters Sweelinck.
„ 67 (Zesstemmig)	Idem.
Agnus Dei uit de Mis *Fortuna Desperata* (Driestemmig.)	Jacob Obrecht

Motet: *Manus tuae Domine* (Vierstemmig). . . Orland de Lassus.
„ *Amen dico vobis* (Vierstemmig) . . . Idem.
Souterliedeckens: . . . . Susato-Clemens non Papa.
N°. 26 voor Tenor en 2 Bassen.
„ 118 „ Alt, Tenor en Bas.
„ 104 }
„ 103 } „ Discantus, Tenor en Bas.
Psalm 118 (Zesstemmig) . . . . Jan Pieters Sweelinck.

Deze Koorwerken werden afgewisseld (met wijziging voor de verschillende steden) door de volgende aria's:

Mein gläubiges Herze, uit de *Pfingstcantate*. . . . . J. S. Bach.
Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild, uit het Oratorium *Josua*. G. F. Händel.
Bereite dich Zion, uit het *Weihnachts-Oratorium* . . J. S. Bach.
Ich weiss dass mein Erlöser lebet, uit het Oratorium *der Messias*. . . . . G. F. Händel.
Du lieber Heiland, du, uit de *Matthaeus-Passion* . . J. S. Bach.
Er weidet seine Heerde, uit het Oratorium *der Messias*. G. F. Händel.
O hör' mein Fleh'n, uit het Oratorium *Samson* . . . Idem.
Tröstet, tröstet, Zion! uit het Oratorium *der Messias*. Idem.
Seufzer, Thränen, uit de Cantate *Ich hätte viel Bekümmerniss* . . . . J S. Bach.
Ihr grünen Au'n, uit het Oratorium *Susanne*. . . . G. F. Händel.
Erbarme dich! uit de *Matthaeus-Passion* . . . . . J. S. Bach·

Voorts werden nog de volgende Orgelcompositiën ten gehoore gebracht:

Praeludium en Fuga A-mol (Band 2 N°. 8). . . . . J. S. Bach.
„ „ „ C-mol (Peters III N°. 6) . . . Idem.
„ E-mol (Peters II N°. 9). . . . . Idem.
Sonate N°. 2, 1e Afdeeling. . . . . Idem.
Choral: *Wenn wir in höchsten Nöthen sein*. . . . . Idem.
Fantasie en Fuga G-mol . . . . Idem.
Praeambulum (1700) . . . . Antonio Caldara.
Capriccio di durezze (1626) } bewerkt . . . . . . Frescobaldi.
Komm heil'ger Geist (1524) } door J. B. Litzau. . . ?

Uitvoering van Koorwerken door de Afdeeling Leiden van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, bij gelegenheid eener historische Voordracht door den Heer Dan. de Lange, op 17 Maart 1882.

Kyrie	Guil. Du Fay († 1432 of 1474.)
Kyrie en *Christe*	Joh. Ockeghem († 1513).
Hymne	Josquin des Prés († 1521).
Incarnatus	Idem.
Agnus Dei II, uit de Mis *Fortuna Desperata* (1503) . .	Jac. Obrecht.
Salve Regina.	Orlandus Lassus (Roland de Lattre † 1594.)
Crucifixus, uit de Mis gezegd van Paus Marcellus (1565) .	Giov. Pietro Aloysio da Palestrina.
Ave Maria.	Jac. Arcadelt (ca 1545).

IN HET BUITENLAND.

Concerten, gegeven door het »Tonkünstler-Verein" te Breslau, op 28 November, 5 en 12 December 1881, onder leiding van den Organist Emil Bohn.

EERSTE SOIRÉE.

Van de 15de tot het midden der 16de eeuw.

Der walt hat sich entlaubet.	Lochheimer Liederbuch N°. 17.
Ich spring an disem ringe einstemmig mit Lautenbegleitung	Idem. N°. 42
In feuers hitz.	Münchener Liederbuch.
Ach herzigs herz	H. Finck.
Insbruck, ich muss dich lassen . . .	H. Isaac.
Maria zart, für Orgel	Arnold Schlick.
Mir ist ein rot Goldfingerlein, 5stimmig für 2 Tenöre und Streichinstrumente.	Ludwig Senfl.
Ich soll und muss ein Bulen haben . .	Idem.
Der Gutzgauch auff dem zaune sass, 6stimmig	Laurentius Lemlin.
So wünsch ich jr ein gute nacht, einstimmig mit Lautenbegleitung . . .	Hans Newsidler's Lautenbuch.
Quodlibet.	Schmeltzel's Sammlung.

Es flog ein klein Waldvögelein, 4stimmig in dreifacher Ausführung	Unbekannten Autor.
a. Streichinstrumente.	
b. Tenor und Streichinstrumente.	
c. Chor.	
Psalm 137: *An Wasserflüssen Babylon* .	Johann Wannenmacher.
Vater unser.	Stephan Mahn.

TWEEDE SOIRÉE.

Van de 2de helft der 16de tot het begin der 17de eeuw.

Ein henlein weis	A. Scandellus.
Zwei Tänze für Streichinstrumente.	
a. *Ein guter Hofdantz*.	Bernh. Schmid's Tabulaturbuch.
b *Padoana Venetiana*	Jac. Paix's Tabulaturbuch.
Ach lieb, ich muss dich lassen	Leonh. Lechner.
Schabab, dreistimmig Lied	Jac. Regnart.
Englisches Madrigal.	Thomas Morley.
Italienisches Madrigal	Giacomo Gastoldi.
Fantasia auf die Manier eines Echo, für die Orgel	Jan Pieters Sweelinck.
Zwei Intraden für Streichinstrumente .	Hans Leo v. Hassler.
Mein G'müth ist mir verwirret, 5stimmiges Lied	Idem.
Canzon duodecimi toni, 8stimmig für Streichinstrumente	Idem
Wilhelmus von Nassawe, 4stimmig . .	Melchior Franck.
Canzon, 5stimmig für Streichinstrumente	Johann Hermann Schein.
Es ist ein ros entsprungen	Mich. Praetorius.

DERDE SOIRÉE.

Van het begin der 17de tot het begin der 18de eeuw.

Der 150e Psalm: *Lobt Gott in seinem Heiligthum*, 4stimmig.	Heinrich Schütz.
Canzon secundi modi, 4stimmig für Streichinstrumente	Valentin Dretzel.
Variationen über ein *Niederländisch Liedgen* für Orgel (aus: Tabulatura Nova Hamburg 1624)	Samuel Scheidt.

a. Capriccio per sonare il violino con tre corde à modo di Lira	Biagio Marini.
b. Capriccio, che due Violini sonano quatro parti	Idem.
Canzone, 4stimmig für Clavier	Girolamo Frescobaldi.
Wie Er wolle geküsset sein, einstimmiges Lied mit Klavierbegleitung.	A. Hammerschmidt
L'Emanfrodito. Maritati insieme la Gallina e'l Cucco fanno un bel concerto; für 2 Violinen	Marco Uccellini.
Drei Lieder:	Heinrich Albert.
a. *Flora meine Frewde*, einstimmig mit Clavier.	
b. *Der Mensch hat nichts so eigen*, dreistimmig.	
c. *Gott des Himmels und der Erden*, funfstimmig.	
Zwei Sonaten	Ph. Fr. Buchner.
Toccata für Orgel	Johann Jacob Froberger.
Toccata für Clavier..	Georg Muffat.
Sonate für Violine; aus Op. 5 (Rom. 1700)	Arcangelo Corelli.
Sonate N°. 2	Johann Kuhnau.
a. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit.	
b. Davids erquickendes Harfenspiel.	
c. Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.	
Passacaglio D-moll für Orgel	D. Buxtehude.

Het volledige programma van het historisch concert, gegeven op 27 December 1881 door het »Conservatoire royal de musique de Bruxelles", met begeleiding van de oude muziekinstrumenten uit het museum [1]), luidt als volgt:

1. „Le Tout-Puissant, l'Eternel parlera," psaume 50 (49), traduction de Marot, mélodie de Bourgeois (1544).

   Exécuté par 25 élèves (jeunes filles) des classes élémentaires de solfége, avec accompagnement d'*orgue de régale.*

L'orgue de régale est une variété de l'orgue d'appartement ou de chapelle, que l'on désignait sous le nom de *positif*, pour le distinguer de l'orgue *portatif*, que le musicien suspendait à ses épaules à l'aide d'une courroie. Le nom de régale est dû, paraît-il, à cette circonstance que le premier spécimen fut offert à un roi. Notre instrument, qui date de la fin du XVI[e] siècle, provient de l'abbaye de Freuenfeld, en Suisse.

(*Cat. du Museé* n°. 454.)

2. Trois pièces (transcriptions) pour quatre flûtes douces (soprano, alto, ténor, et basse), tirées d'*Acante et Céphise*, pastorale de Rameau (1751).
   a. Menuet gracieux.
   b. Musette tendre.
   c. Gavotte.

Les concerts des flûtes douces étaient très-recherchés aux XVI[e] et XVII[e] siècles; les dames mêmes ne dédaignaient pas de se faire entendre sur cette sorte d'instruments, dont une seule variété, le flageolet, est restée en usage jusqu'à ce jour. Les instruments produits à la séance d'aujourd'hui forment ce que l'on appelait le *petit jeu;* la basse de celui-ci était le soprano du *grand jeu*, dont l'instrument le plus grave atteignait jusqu'à 2m50 de hauteur.

(*Cat. du Musée*, n[os] 435, 438, 439, 187.)

3 Morceaux pour basse de viole (*viola di Gamba*).
   a. Aria . . . . J. S. Bach.
   b. Menuet . . . . Boccherini.

La famille des violes est complète dès le XVI[e] siècle; leurs caractères distinctifs, comparés à ceux du violon, sont les suivants: les cordes sont en plus grand nombre (cinq, six et quelquefois sept). Ce n'est qu'au XVIII[e] sièclé que le violon et ses congénères, l'alto, le violoncelle et la contrebasse remplacèrent entièrement les anciennes violes. La basse est appelée *viole de gambe*, *viola di gamba* en italien, parce qu'elle se tenait entre les jambes.

(*Cat. du Musée*, n°. 486.)

---

[1]) Zie het art. van den heer van Riemsdijk hierboven.

4. *Puer natus in Bethlehem*, séquence du moyen âge, harmonisée à quatre voix mixtes, sans accompagnement.

5. Morceaux (transcriptions) pour quatre cromornes (soprano, alto, ténor et basse).

a. Marche . . . . Philidor l'Ainé.
b. Air fait au siége de Namur en 1692 . . . . Hotteterre.
c. Air gracieux . . . . Philidor l'Ainé.

Nos cromornes datent de la fin du XVIe siècle; ils passent pour avoir appartenu à Alphonse II d'Este, duc de Ferrare. Ce genre d'instruments existe en famille complète dès le XVe siècle.

(*Cat. du Musée*, nos 610, 611, 614, 615.)

6. *a. Las! il n'a nul mal*, chanson. . . . . .
b. Au mois de mai, brunette . . . . } J. Lefèvre (1618).

Jacques Lefèvre était compositeur de la chambre de Louis XIII.

(accompagnement sur le clavecin-*brisé*)

Le *clavecin brisé* est une invention du célèbre facteur français Marius, qui l'imagina vers 1707 pour en faciliter le transport en voyage, d'où le nom de *clavecin de voyage*, que porte aussi ce très-curieux instrument.

(*Cat du Musée*, no 555.)

7. Pièces de clavecin:

a. Victoria (variations) . . . . William Byrd.
Célèbre compositeur anglais, organiste de la Reine Elisabeth, né en 1537, mort en 1623

b. Pavane . . . . Dr. J. Bull.
Organiste particulier de Jacques Ier, né en 1563, mort en 1628.

c. Aria con variazioni . . . . Hændel.
Né en 1685, mort en 1759.

d. Pavane espagnole (1536). . . . . Louis Millan.
Joueur de luth, sous Charles-Quint.

e. Gigue. J. S. Bach.
Né en 1685, mort en 1750.

Les morceaux qui précèdent ont été doigtés et ornementés d'après les règles des divers maîtres par M. Aug. Dupont.

Pour les morceaux *a*, *b* et *e* on se servira d'un clavecin à double clavier portant l'inscription suivante: „*Fait par moy Vincent Tibaut, à Tolose*, 1679." (*Cat. du Musée*, no. 553)

Les morceaux *c* et *d* seront exécutés sur un clavecin à double clavier, marqué: „*Hieronymus Albre Hass, fait à Hambourg, en* 1734."

(*Cat. du Musée*, no. 630.)

8. „Plaignez-vous, ma musette," chant français avec viole de gambe obligée (1714), par un compositeur inconnu.

9. Chansons italiennes du XVI$_e$ siècle, à cinq voix sans accompagnement:

a *Viver lieto voglio*. . . . . } Gastoldi (1581)
b. Fa la. . . . . }

10. *Noëls* populaires du XVIIIe siècle.

a. »Grâces soient rendues"

b. „Il est né, le divin enfant."

Accompagnement d'*orgue* et de *cornetto*.

L'orgue est un joli spécimen du positif français de l époque de Louis XIII.

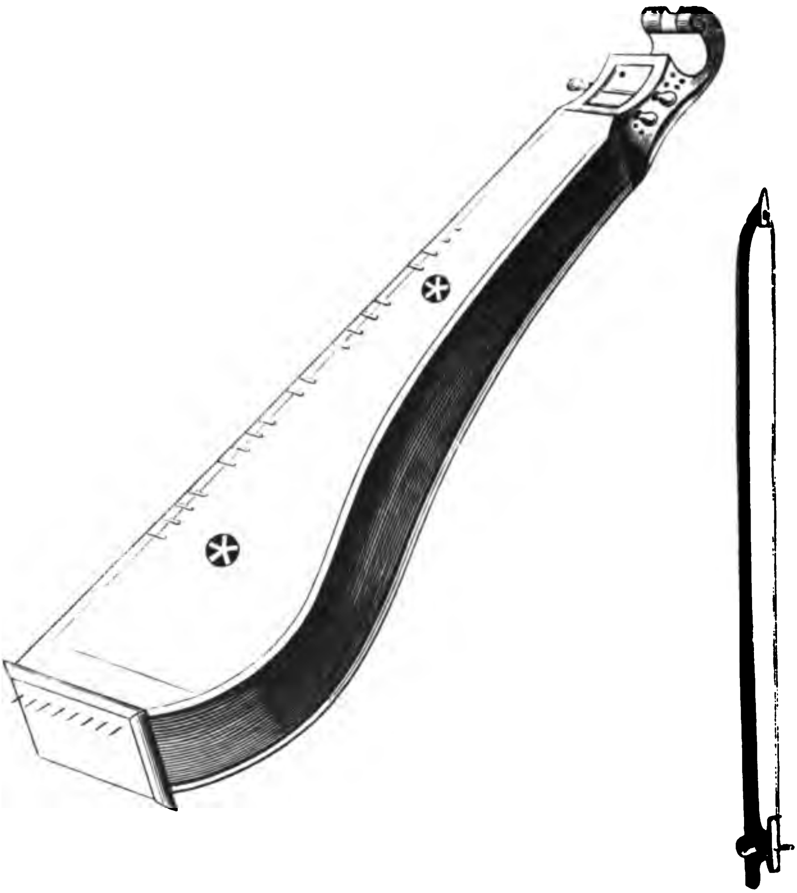
(*Cat. du Musée*, n^0 453)

Le *cornetto* ou *cornet à bouquin* (en all. *Zinke*) date du XVIe siècle c'est le soprano d'une famille d instruments en grande faveur au moyen âge et complétée à la fin du XVIe siècle par le serpent qui en devint la basse.

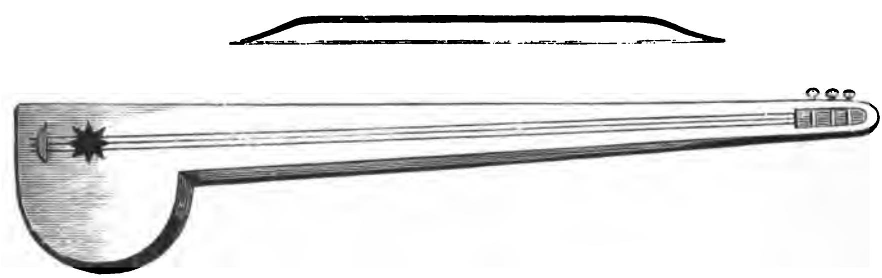
Gluck est le dernier compositeur qui fit usage du cornetto à l'orchestre dans son *Orfeo*, joué pour la première fois en 1769.

(*Cat. du Musée*, n^0. 473.)

I.



II.



DE GESCHIEDENIS VAN HET TOONPEIL,

VOLGENS ENGELSCHE ONDERZOEKINGEN.

Het behoort tot de zwakheden van den Franschen mensch, dat hij gaarne met een Grieksch woord, of zelfs maar een Grieksche spelling vóor den dag komt, al is het soms geheel te onpas. Zoo heeft hij zich aangewend, het woord *diapason*, dat niet anders dan het interval van een octaaf kan beteekenen, te gebruiken voor de volstrekte toonhoogte, m. a. w. het getal trillingen in een gegeven tijdsverloop, dat met een of anderen trap in de toonladder vereenzelvigd wordt. De Engelschen hebben daarvoor een eigen woord, *pitch*. Ook voor ons bestaat geen enkele reden om in het bespottelijk misbruiken van een term der aloude muziekleer met den vreemde mede te gaan. Zooals wij de waterhoogte niet alleen bepalen met een peilschaal van zekere indeeling, maar bovendien een vast hoogtepunt hebben vanwaar uit gemeten wordt, hier te lande het Amsterdamsch *peil*, en elders een ander, waarvan men het verschil met het Amsterdamsche in duimen kan bepalen, — zoo komt ook voor het vaste punt, vanwaar wij de intervallen eener toonladder rekenen, het woord *peil* of *toonpeil* zeer gelegen. Al weet men, dat E b. v. de quint is van A, en dus anderhalf maal zooveel trillingen in de seconde maakt, dan kan nog A, en daarmede in verband de geheele gamma, elke waarde hebben, die men verkiest; en inderdaad loopen de historisch bekende waarden wel 3½ toon, d. i. een quint, uit elkander. Eerst als men bovendien weet dat de bedoelde A zekere hoogte heeft, die men met

het gehoor opneemt, of die voor het verstand zóoveel trillingen in de seconde bedraagt, staat de beteekenis van A, van E, en van al de overige trappen vast. De toonladder gaf ons betrekkelijke waarden, eerst het toonpeil een volstrekte, waarvan de andere door middel van de toonladder dadelijk kunnen worden afgeleid.

Nu is het van algemeene bekendheid, dat dit peil in de laatste jaren aanmerkelijk hooger is geworden. De schellere muziek van onzen tijd brengt een sterkeren prikkel voor het zintuig mede, waarin velen een verhooging ook van genot vinden; doch daar de menschelijke stem zich niet in dezelfde rigting gelieft te ontwikkelen, gaat dat voordeel met praktische bezwaren gepaard, die in 1859 geleid hebben tot een maatregel van beteugeling, den Franschen *diapason normal*, waarbij A gelijk staat met 435 trillingen (heen en weer [1]), in de seconde.

De juiste geschiedenis intusschen van dit voorname element in de gegevens waarover de toonkunst beschikt, is eerst in de laatste jaren naar behooren nagegaan door een der degelijkste Engelsche geleerden, den heer Alexander J. Ellis, lid van de Royal Society te Londen. Met zijne gewone volledigheid en naauwkeurigheid heeft hij een onderzoek volbragt en in een vijftigtal bladzijden van compressen druk [2]) neergelegd, waaraan een gewoon mensch genoeg zou hebben om zijn goeden naam voor altijd te vestigen. Daar ik door 's mans goedheid in het bezit ben van zijn werkje, dat niet in den handel is, meen ik onzen lezers een dienst te doen met het meest belangrijke daaruit hier in eenvoudigen vorm, en met eenige toevoegingen, mede te deelen.

Het kan zijn dat sommigen hunner in dit artikel aanleiding vinden om onze Vereeniging met betrouwbare opgaven omtrent het peil van onze oude orgels en blaasinstrumenten te verpligten.

---

[1]) De Franschen noemen dit dubbele trillingen, en spreken dus van 870 *vibrations simples*.

[2]) *The History of Musical Pitch. By Alexander J. Ellis, B. A., F. R. S., F. S. A., etc. Reprinted, with Corrections and Appendix, from the Journal of the Society of Arts, etc. For private circulation only. London*, 1880. Elke kunstenaar of beoefenaar der muziekleer kan, zoover de voorraad strekt, een exemplaar tegen vergoeding der frankeerkosten bekomen op aanvrage bij den auteur, 25 Argyll Road, Kensington, London W.

1. Beginselen.

Men weet dat de trillingen, die twee lengten van dezelfde gelijkmatig gebouwde snaar bij dezelfde spanning gedurende zekeren tijd maken, in aantal omgekeerd evenredig zijn aan die lengten. Tweederden der snaar geeft anderhalf maal zooveel trillingen als het geheel, $\frac{8}{9}$ der snaar beantwoordt aan $\frac{9}{8}$ der trillingen van 't geheel, enz. Daar echter de spanning zeer verschillend kan zijn, hebben wij in die evenredigheid wel een geschikt middel om hoogten met elkaar te vergelijken, m. a. w. intervallen te bepalen, doch zij baat ons niet tot vaststelling van volstrekte waarden.

In vroegere eeuwen had men echter aan intervallen genoeg. Men was bij 't zingen tevreden met binnen den omvang zijner stem te blijven, en voor den luitenist in de 16de eeuw was de regel nog enkel deze, dat hij de quint spande zoo hoog als zij het verduren kon, en dan de overige snaren in zekere intervallen [1]). Door de snaarmeting intusschen kwam men al vroeg op het denkbeeld van de verhoudingen der toonladder, die men op het gehoor gevonden had, in cijfers te brengen; en daar zich in een gedeelte der cijfers zekere eenvoudige evenredigheid vertoonde, rustte men niet voordat ook de andere tot hetzelfde stelsel waren teruggebragt; zoo zelfs dat de getuigenis van het oor voor de eischen der wiskundige regelmatigheid moest wijken. Dit liet zich echter ten uitvoer brengen op meer dan éene wijze; vandaar o. a. de vier varianten der toonladder, die heden nog in aanmerking komen, de vier stemmingen:

1⁰. de ptolemesche of *natuurlijke*, die der zangers zonder begeleiding, waarbij de quint $\frac{2}{3}$ en de groote terts $\frac{4}{5}$ bedraagt; b. v.

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} C & \frac{8}{9} & D & \frac{9}{10} & E & \frac{15}{16} & F & \frac{8}{9} & G & \frac{9}{10} & A & \frac{8}{9} & B & \frac{15}{16} & C \\ \frac{1}{1} & & \frac{8}{9} & & \frac{4}{5} & & \frac{3}{4} & & \frac{2}{3} & & \frac{3}{5} & & \frac{8}{15} & & \frac{1}{2} \end{array}$$

2⁰. de pythagoresche of *ditonische*, op de viool in gebruik, met overal gelijke geheele tonen; als

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} C & \frac{8}{9} & D & \frac{8}{9} & E & \frac{243}{256} & F & \frac{8}{9} & G & \frac{8}{9} & A & \frac{8}{9} & B & \frac{243}{256} & C \\ \frac{1}{1} & & \frac{8}{9} & & \frac{64}{81} & & \frac{3}{4} & & \frac{2}{3} & & \frac{16}{27} & & \frac{128}{243} & & \frac{1}{2} \end{array}$$

---

1) Evenzoo nog John Playford in 1683 voor de viola-da-gamba; zie Carl Engel in den *Catalogue of Musical Instr.*, South Kensington Museum (1874), p 337.

3°. de *zeventiendeeuwsche*, voorheen op alle orgels toegepast, met de eerste drie intervallen aan de drie laatste gelijk:

C	$\frac{9}{10}$	D	$\frac{8}{9}$	E	$\frac{15}{16}$	F	$\frac{8}{9}$	G	$\frac{9}{10}$	A	$\frac{8}{9}$	B	$\frac{15}{16}$	C
$\frac{1}{1}$		$\frac{9}{10}$		$\frac{4}{5}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{3}{5}$		$\frac{8}{15}$		$\frac{1}{2}$

4°. de *gelijkzwevende*, het ideaal onzer pianostemmers, waarbij de octaaf in twaalf gelijke halve tonen wordt verdeeld, en de snaarmeting geene bruikbare uitkomsten meer oplevert.

Van tusschentonen en transpositiën behoef ik hier niet te spreken; ik wilde slechts doen opmerken, dat men uit het peil van een gegeven toon dat van een anderen niet altijd kan berekenen, tenzij men weet met welke stemming men te doen heeft.

Hoewel de gelijkzwevende temperatuur, in weerwil van Seb. Bach en de alzijdige gelegenheid tot moduleren, een verkrachting der natuur mag heeten, geeft zij toch een geschikt middel aan de hand om intervallen als tot eene lengtemaat terug te brengen. De breuken $\frac{2}{3}$, $\frac{8}{9}$, enz., zoo ook de decimalen 1.333..., 1.5 enz, zijn in 't minst niet onjuist, maar toch hebben zij dit nadeel, dat zij bij zamenvoeging van meer dan een interval een vermenigvuldiging of deeling noodig maken, waardoor het overzigt van het bedoelde verloren gaat. B. v. de groote secunde is $\frac{8}{9}$; gr. terts daarvan $\frac{8}{9} \times \frac{4}{5} = \frac{32}{45}$, of ditonisch $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{8}{9} = \frac{512}{729}$, waaruit men niet dadelijk een overmatige quart zal aflezen. De vroegere schrijvers over theorie trachtten hierin meer licht te brengen, door al de breuken die in een octaaf voorkwamen tot éénen noemer te herleiden, zoodat men voor elken toontrap een getal van een aanzienlijke rij cijfers verkreeg. Dat echter b. v. 262144 en 294912 [1]) een geheelen toon opleveren, valt zonder berekening niet minder moeijelijk in te zien; bovendien blijven dit nog altijd uitdrukkingen van evenredigheden, waarbij men eerst langs een omweg er toe komt, te begrijpen dat een interval tegen het eind der toonladder gelijkstaat met zeker ander aan het begin. Aan dit begrijpen hebben wij niettemin gedurig behoefte. Ons gehoor is nu eenmaal zoo ingerigt, dat dezelfde verhouding tusschen trillingsgetallen, om het even welke die getallen zijn, ons altijd den indruk geeft van hetzelfde verschil in toonhoogte; 16 en 24 klinken op dezelfde wijze verschil-

[1]) Bellermann, der Contrapunkt, 2e Aufl. Berl. 1877, S. 17.

lende als 1000 en 1500; in beide gevallen hooren wij een zuivere quint; en daarom is het wenschelijk een maat te vinden die ons op het eerste gezigt verraadt, hoe digt het gemeten interval toenadert tot een der ons bekende intervallen. De herleiding is niet moeijelijk als men eenigszins met logarithmen weet om te gaan. Men neme het quotient van den noemer zijner breuk, gedeeld door den teller (b. v. $\frac{2}{3}$ geeft 1.5). Den logarithmus van dit quotient (in ons geval 0.17609) vermenigvuldige men met het vaste getal 39.86314 [1]), en het product is = het aantal gelijke halve tonen waartoe men de breuk herleiden wilde (hier 7 020). Zoo bedragen

de groote secunde, als CD, . .	$\frac{8}{9}$, ...	2.039	gelijke	HT
de kleine secunde, als DE, ...	$\frac{9}{10}$, ...	1.824	»	»
de groote terts in den zang, . .	$\frac{4}{5}$, ...	3.863	»	»
dezelfde volgens de Pythagoreën, .	$\frac{64}{81}$, ...	4.078	»	»
de quart, ...	$\frac{3}{4}$, ...	4.980	»	»
de quint, ...	$\frac{2}{3}$, ...	7.020	»	»

Door optelling en aftrekking kan men reeds hieruit een aantal andere intervallen vinden. Een halve toon is bij deze wijze van meten overal hetzelfde bedrag, evenals een meter dezelfde hoogte is bij den voet als bij den top van een toren. Wij zijn in het bovenstaande tot een-duizendste van een halven toon, of een-twaalfduizendste van een octaaf, afgedaald. Intusschen blijkt uit andere onderzoekingen [2]) van onzen schrijver, dat over 't geheel genomen, in de hoogere octaven (8-voets tot 1-voets, groot tot tweemaal gestreept, of tusschen 64 en 1024 trillingen in de seconde ongeveer) een goed muzikaal oor de unisons, octaven en quinten tot op een of twee honderdsten, en de andere intervallen tot op ongeveer een-tiende of vijftien-honderdsten van een HT pleegt te onderscheiden. Het is waar dat hierbij nog allerlei bijomstandigheden in aanmerking komen; o. a. bestaat er bij violisten en zangers een gewoonte van groote septimen van twee- tot vier-tienden HT te hoog te nemen, tengevolge waarvan de juiste

[1]) D. i. 12 gedeeld door den logarithmus van 2.

[2]) *On the Sensitiveness of the Ear to Pitch and Change of Pitch in Music. Reprinted for private Circulation from the Proceedings of the Musical Association* 1876—77. p. 24.

septimen hun valsch moeten voorkomen. Dan dit daargelaten, zal men zien, dat verschillen van een-honderdste HT of één-twaalfhonderdste van een octaaf (bij Ellis *cent* genoemd) de kleinste zijn waarmede de praktische muziek zich behoeft in te laten.

De laagste toon waarvan zij ooit gebruik maakt is die van 16 trillingen in de seconde, mits niet onvermengd maar met boventonen uitgerust; doch de tonen van wezenlijk nut beginnen eerst bij 32 tr., om bij 4096, d. i. zeven octaven hooger, te eindigen. In mixturen op orgels heeft men nog hoogere tonen, doch enkel om boventonen van andere pijpen te versterken; overigens verneemt het menschelijk oor in die streken slechts nog een onduidelijk gepiep.

Behalve met het oor heeft de muziek, die niet geheel van haren oorsprong ontaard is, ook met de stemmiddelen te rekenen. Elke soort van stem heeft haren kleinsten, gemiddelden en uitersten omvang; voor een koor doet men het best met binnen den kleinsten omvang te schrijven, opdat alle leden het geheele stuk kunnen medezingen. Door eenige honderden van metingen is onze schrijver tot de wetenschap gekomen, dat de kleinste omvang (waarbinnen men zonder eenig bezwaar allen kan doen medezingen) voor sopranen gelegen is tusschen 253 en 704 trillingen in de seconde, voor Alten tusschen 211 en 676, voor Tenoren tusschen 163 en 317, en voor Bassen tusschen 105 en 294. Daarentegen gaan sommige stemmen zoo hoog of zoo laag, dat men als u i t e r s t e grenzen stellen kan: Sopranen 135 tot 1408, Alten 132 tot 1216, Tenoren 76 tot 608, Bassen 66 tot 540. Het is echter geheel iets anders, een toontrap voor een oogenblik te kunnen bereiken, dan daarop een poos te verblijven, of op die hoogte geheele figuren ten uitvoer te brengen. En de componist staat hierin, als overal, voor het vraagstuk, of hij liever door ongewone middelen verrassen, dan door oorspronkelijke verbinding van gewone bekoren wil.

Het trok mijne aandacht bij het lezen van 's heeren Ellis zeer uitvoerige mededeelingen en beschouwingen, dat men, naar het schijnt, nooit werk gemaakt heeft van een meting der stemmen bij onderscheidene volken. Men weet b. v. in 't algemeen, dat Rusland kerkzangers oplevert met ongeloofelijk zware bassen, die door het geheele rijk ten behoeve der keizerlijke kapel plagten bijeengezocht te worden.

Onze hollandsche knapen zingen in den regel alt; daarentegen herinner ik mij zeer goed onze school in de duitsche Rijnlanden, waar wij met verscheidene nationaliteiten bijeen waren, en men onder een klasse van vijftien naauwelijks drie alten vond, waaronder de eenige Hollander *niet* behoorde. Uit het zuiden van Frankrijk, en nog van elders, zijn geregeld mannen met altstemmen komen opdagen. Zij die van den zang een studie maken, weten stellig vele bijzonderheden van dien aard; doch wat er gemist wordt, is een doorgaand statistisch onderzoek naar den omvang en het peil der stemmen bij de muzikaal beschaafde natiën. Van het toonmaterieel waarover de kunst hier en ginds beschikt, hangt toch voor een gedeelte af hetgeen zij daarmede gedaan heeft, en menig verschijnsel dat ons in oude werken bevreemdt, wacht daaruit zijne verklaring.

Voor den instrumentenbouwer en speler is het toonpeil van belang om een dergelijke reden als voor den zanger. Ook hij heeft niet enkel te doen met de inrigting van het menschelijk gehoor en de gewoonten die het heeft aangenomen, maar met de eigenschappen die elk speeltuig aan zijne bouwstoffen en makelij ontleent, en die een fraaijen klank, d. i. een welluidende en karakteristieke bijmenging van boventonen, bij voorkeur aan zekere bepaalde toonhoogten plegen te verleenen, of wel een andere uitwerking te weeg brengen naarmate men hooger of lager stemt.

Bovendien, er is zulk een groot onderscheid tusschen het zingen van een volkslied of het bespelen eener luit van ongeveer drie octaven, en onze toonkunst met hare omvangrijke partijen, hare vele stemmen en allerhande instrumenten, dat het geen wonder is wanneer de bepaling van het toonpeil voor deze laatste een zaak is geworden van het hoogste praktische gewigt, en men naar middelen heeft moeten omzien om zich daarvan zoo goed mogelijk te verzekeren.

2. Hulpmiddelen.

Het komt er hier op aan, een toonpeil te kunnen vasthouden, en het te kunnen meten. Het geheugen noch het onderscheidende gehoor verdienen, naar de ondervinding leert, genoegzaam vertrouwen. Een snaar is veel te zeer aan den invloed van warmte-

verschil en wat niet al blootgesteld om hare spanning, en dus hare stemming, op den duur te bewaren. Beter is een orgelpijp. Doch ook deze heeft zooveel van warmte en koude te lijden, dat zij des zomers soms een halven toon hooger staat dan in den winter. De lucht die men daarin blaast, hetzij kouder of warmer dan de pijp-zelve, is almede niet onverschillig; nog veel minder de kracht van den luchtstroom (druk), de hoeveelheid wind die door de opening aan den voet wordt ingelaten, de vorm van den mond en de omgeving waarin de pijp geplaatst is. Een orgel rijst, reeds door het schoonmaken; ja het uitnemen en wederinzetten van een pijp verandert niet zelden den toon. Voeg daarbij dat een groot orgel in zijne verschillende gedeelten nooit denzelfden warmtegraad hebben kan, en dus de registers het steeds onderling oneens moeten wezen. Waar men dus van *het* peil van zeker orgel spreekt, doet men best met de twee-voets A of een-voets C, van de open metalen pijpen in het hoofdwerk tot grondslag te nemen, als aanwijzende het peil waarop het orgel gebouwd is. Met al de wisselvalligheden waaraan het is overgeleverd, zal men nogtans zelden gevaar loopen, zich tot een bedrag van één op honderd trillingen te vergissen, d. i. ongeveer zestien-honderdsten van een HT.

Onder ieders bereik is het stemfluitje (de *corista* der Italianen) [1]), dat de kerkzangers bij zich plagten te dragen toen zij nog niet door het orgel werden gesteund. Doch aan al de gebreken eener orgelpijp paart het nog dit nadeel, dat het door den warmen adem onder zeer veranderlijken druk wordt aangeblazen. Zelfs toen een paar oude exemplaren op een windlade werden gezet, bleef nog de waarschijnlijkheid bestaan, dat zij bij elke nieuwe meting anders waren. Op fluiten, klarinetten en oboe-s valt evenmin te rekenen; tongen brengen alweder hare fouten mede.

De stemvork is een Engelsche uitvinding, afkomstig van den koninklijken trompetter en luitspeler John Shore, wiens leven men van 1711 tot 1753 (het jaar van zijn dood) vervolgd heeft. De warmte doet haar dalen, doch niet meer dan één op 21000 trillingen

[1]) Tegenwoordig heet ook de stemvork *corista;* vandaar dat de uitvinding van deze laatste wel eens te vroeg wordt gesteld.

voor elken graad van Fahrenheit. Bij het namaken van stemvorken wekt het afvijlen warmte op, en verstoort de ligging der kleinste deeltjes, zoodat men ze dagen of weken lang moet laten stilliggen om te bekomen, en de kopij doorgaans te hoog uitvalt. Het is een der moeijelijkste ondernemingen waaraan men zich wagen kan, twee stemvorken geheel gelijk te maken. En dan nog wachte men zich, de armen der vork te wringen, b. v. bij een val, of bij het aan- en afschroeven waar zij op een zangbodem staat, of bij het vastmaken in een bankschroef om ze af te vijlen; zoo ook houde men de vork vrij van roest, doch schure ze vooral niet met roestpapier, wat haar nog meer van de wijs brengt. In het ergste geval weliswaar veroorzaakt de roest een verlaging van hoogstens vier op de duizend trillingen; het schadelijkst is hij aan de bogt bij den voet. Met dat al is een goed bewaarde vork het beste dat wij bezitten; die van Scheibler zijn sedert 1837 niet merkbaar veranderd (misschien éene trilling in tien seconden!).

Tot meting van het toonpeil heeft men zich aanvankelijk bediend van een zeer gelijkmatige snaar, door een bekend gewigt uitgerekt. Nog in 1860 is deze methode, met vele verbeteringen en alle mogelijke voorzorgen, toegepast door Griesbach; doch bij die gelegenheid is zij door de menigvuldige bezwaren, verbonden aan het meten, wegen en eenvormig maken der snaar, voor goed veroordeeld.

De sirene van Cagnard de la Tour, zooals zij in den handel voorkomt, verdient weinig vertrouwen; en zelfs waar zij met zorg bewerkt is, blijft het een moeijelijk te hanteren toestel. Hetzelfde geldt van optische en elektrographische hulpmiddelen, die men in de laatste jaren verzonnen heeft. Toch durf ik hopen, dat met al de technische ontdekkingen, die de studie van den telephoon en dgl. dingen in onzen tijd medebrengt, er alligt iets eenvoudigs, en toch doeltreffends, zal worden uitgevonden.

Het beste dat wij tot heden hebben zijn de stooten of battementen. Wanneer twee muzikale tonen van bijna dezelfde hoogte te zamen gehoord worden (men drukke slechts twee toetsen naast elkaar in den bas van een harmonium), ontstaan er stooten, d. i. sterkere geluiden door zwakkere afgewisseld, en wel, onder gewone omstandigheden, even vele in de seconde als het verschil bedraagt tusschen

het aantal trillingen der beide tonen. Zoolang deze stooten tusschen de twee en vijf in de seconde bedragen, laten zij zich gemakkelijk tellen, en zoo slaagt men erin, een behoorlijke stemming te verrigten ook zonder muzikaal gehoor. Voor onze metingen kan men, op het voetspoor van Scheibler [1]), de stooten aldus gebruiken. Gesteld dat wij het juiste interval tusschen twee tonen kennen (b. v. $\frac{1}{2}$ = de octaaf), en wij hebben een reeks van vorken, die met elkander, en met de tonen die wij meten willen, behoorlijk telbare stooten maken, dan kunnen wij allengs, bij drieën, vieren of vijven tegelijk, al optellende het cijfer verkrijgen dat het *verschil* in trillingen tusschen de beide tonen uitdrukt. Bedraagt dit dus b. v. 500, dan zal in het aangenomen geval de eene toon 500 en de andere 1000 waard zijn. Hadden wij met een quint ($\frac{2}{3}$) te doen, dan moest de eene 1000 en de andere 1500 bedragen. Nu kunnen wij aanvangen met twee vorken die nagenoeg een octaaf verschillen. Houden wij de hoogste boven de opening eener kruik, die door het ingieten van water zoover gestemd wordt dat zij het geluid der vork teruggeeft (resoneert), en houden de andere daarnaast; dan zal de grondtoon dezer laatste nagenoeg verdwijnen, en de eerste boventoon (octaaf), door de kruik versterkt, geeft stooten met den grondtoon der hoogere vork. Zoo weten wij dan, dat de beide vorken een octaaf verschillen met een fout van zooveel trillingen; en door het aanplakken van een stukje was, waardoor men de éene vork tijdelijk verzwaart, zoodat het getal der stooten verandert, bemerkt men al spoedig of die fout moet worden afgetrokken dan wel opgeteld. Thans neemt men de noodige reeks van tusschenliggende vorken, en na deze alle genoegzaam te hebben bijgewerkt en nagegaan, bezit men een schaal van eenmaal bepaalde absolute toonhoogten, waarmede men nu vervolgens elken toon die zich voordoet, almede door de stooten, vergelijken kan. Er is nog een stel van Scheibler in wezen, waarvan zich de heer Ellis bediend heeft om de firma Valantine & Carr (76 Milton Street, Sheffield) in staat

[1]) *Der physikalische und musikalische Tonmesser, u. s. w., erfunden und ausgeführt von Heinrich Scheibler, Seidenwaaren-Manufacturist in Crefeld. Essen* 1834. De oorspronkelijke toestel van Scheibler is niet meer voorhanden; doch er bestaat een tweede stel van stemvorken, waarover de heer Ellis jaren lang de beschikking heeft gehad.

te stellen tot het leveren der beste en goedkoopste stemvorken (ook in geheele stellen), die men op het oogenblik verkrijgen kan. Het allerfijnste dat er geleverd wordt voor wetenschappelijke proeven, komt overigens nog altijd van Koenig te Parijs.

Minder voldoet de tonometer met tongwerk van Appunn te Hanau, daar hier de toonhoogte niet bestendig bewaard blijft.

Hoewel wij nog verscheidene oude orgels bezitten, zou het ongeraden zijn, hetgeen wij daarop aantreffen, al aanstonds op rekening van den eersten maker te stellen. Er is, met al hetgeen een zoo zamengesteld instrument in een kerkgebouw van togt, stof en warmteveranderingen te lijden heeft, en met de soms ingevoerde wijzigingen van het aangenomen peil, zoo dikwijls aan hersteld, verbeterd of bedorven, dat men de geschiedenis van het werk moet kennen om te weten met welk tijdperk men te doen heeft. Gelukkig hebben wij nog eenige gegevens in gedrukte boeken, die juist beginnen omstreeks den tijd toen men het praktisch belang van het toonpeil begon in te zien, en zijn er enkele oude orgels eeuwenlang ongewijzigd gebleven. Later, toen de stemvork was uitgevonden, kwamen hierbij de vorken van bepaalde personen en instellingen, die men met groote zorg heeft uitgemeten. Door alles te verzamelen en te controleren, wat van heinde en ver te verkrijgen was, heeft onze schrijver eenige honderden verschillende waarden voor den zoogenoemden toon A [1]) historisch kunnen aanwijzen, waarvan de uitersten meer dan een quint uiteenloopen.

3. Lotgevallen.

Eerste tijdperk. *De lage en de hooge koortoon en kamertoon.* Het oudste berigt dat wij bezitten is van Mich. Praetorius (1619), die de afmetingen geeft van de grootste pijp in een toen reeds in onbruik geraakt groot orgel te Halberstadt, gebouwd in 1361 en in 1495 hersteld; n.l. B-naturel, 31 Brunswijksche voet lang en 3½ in omtrek. Deze voet is 285.36 millimeter lang; men had dus een reuzenpijp, lang 8.846 meter, en (wanneer het metaal 1½ mm. dik was)

[1]) Eenmaal gestreept, oudtijds *aa-la-mi-re.*

0 3148 meter in doorsnede. Hieruit wordt (voor de A, die wij gewoonlijk gebruiken) een peil berekend van niet minder dan 506 trillingen (tegen 435 van den Franschen *diapason*, en 452 van een onlangs als hier ter stede gebruikelijk aangekochte vork).

Daarnaast werd door Delezenne te Rijssel op een oud orgel in de buurt, van ongeveer denzelfden tijd, een waarde gevonden, die voor A het cijfer 374 oplevert. Een verschil van meer dan een quart! Doch wij leeren uit Schlick's *Spiegel der Orgelmacher, u. s w.* (1511), dat inderdaad wegens plaatselijke gewoonten in het zingen, en de verschillende kerktonen (toonladders) waarin gezongen werd, de orgels op die tweeërlei maat gebouwd werden. In het eene nam men voor F het peil dat in het andere voor C gold; en ook de maten van Schlick sluiten op onze eerste.

Naast de kerktonen, de vingerzetting op het orgel, en den omvang der stemmen, komt ook de voetmaat van elk land in aanmerking. Tegenwoordig zijn de voeten van orgelregisters niet meer dan een benaming, doch die benaming berust op een vroegere werkelijkheid. In het groote werk over het orgel van Dom Bédos (1766) is de 4-voets C inderdaad een pijp van 4 oude Fransche voeten; en 't was natuurlijk dat ook elders de orgelmakers bij voorkeur een veelvoud van de landsmaat tot grondslag namen voor hun voornaamste pijp, waarnaar de werklieden zich ook voor de overige hadden te rigten. De onderscheidene voeten verschillen echter van ongeveer 280 tot 325 millim. Nu geeft 6 percent meer of minder reeds een onderscheid van een HT.

De beide peilen, waartusschen de *diapason normal* ongeveer het midden houdt, waren dus tevens in gebruik. Het lage vooral in Frankrijk, als *ton de chapelle* nog in de dagen van Bédos; het hooge meer in Duitschland, hoewel men in beide landen ook wel het omgekeerde vindt.

Evenwel was er nog andere dan kerkmuziek. Toen men sterker bezette kerkkoren ingevoerd, en orkesten tot ondersteuning van het orgel bedacht had, wilden vorsten en grooten daarvan mede partij trekken in hunne »kamer'', d. i. in de vertrekken waar zij verblijf hielden en feesten gaven. De werken, bestemd om daar ten gehoore te worden gebragt, hielden zich niet binnen de perken der

oude kerkelijke toonladders, en zoo vond men er het peil der kerk alligt te hoog of te laag. Daar echter, met geringe uitzondering, dezelfde speeltuigen voor kerk- en kamermuziek dienst deden, moest men zich rekenschap geven van het verschil tusschen het peil van beiden, dat een halven, een geheelen toon, een kleine terts, of zelfs een quart bedragen kon. De stem van een zanger of zangeres, of de instrumenten die men ergens nu eenmaal bezat, waren stellig van invloed op de keuze. Het schijnt, dat er over 't geheel genomen een toeleg bestond om den »kamertoon" een toon hooger dan het lage kerkpeil, of een kleine terts lager dan het hooge, te stellen, en het zou niet zonder belang zijn, de reden na te gaan die men voor deze bepaling had. Zij was intusschen niet de eenige. Het hooge koorpeil 504 van pater Mersenne (1636, 1648), den vriend van Descartes, wordt nog met een toon overtroffen door zijn kamerpeil van 563; hetgeen (met de lage orgels vergeleken) voor onze hedendaagsche ooren op 'tzelfde neerkomt, alsof men een baspartij een quint verhoogde, teneinde ze door tenoren te doen uitvoeren; en Praetorius, hoewel niet geheel duidelijk, moet iets dergelijks hebben gekend. Wat het oude (of gemiddelde) kamerpeil betreft, verdient het opmerking, dat het hooge St. Jacobus-orgel te Hamburg gedurende vele jaren een enkel register bezat dat een kleine terts lager klonk dan al de andere, en gezegd werd in kamertoon te staan. Zoo kon daar de organist bij gelegenheid met andere instrumenten zamenwerken zonder te transponeren, terwijl zijn hedendaagsche opvolger, zoowel als diens collega bij St. Katharina, voortdurend genoodzaakt zijn om een halven of geheelen toon te transponeren; waarop de oude bouwmeester stellig niet gerekend heeft.

In onze uitgave der muzikale correspondentie van Const. Huygens (préface, p. CXCII) wordt een brief medegedeeld, door G. F. Duarte te Antwerpen den 3 Mei 1648 geschreven. De heer van Zuilichem had dezen muziekkenner belast met het toezigt op de vervaardiging van »een steertstuk in unison [1]) met een volle clawier," in de werkplaats van den beroemden Couchet, opvolger van Ruckers. »Nu,"

[1]) D. i. met de snaren van dezelfde toets in unison, en niet een octaaf verschillende. Zie de geheele correspondentie t. a. p.

lezen wij, »wat aengaet de selve twee thoonen leeger soude moeten »luyden dan die van Mevrouwe Swan, dat can qualyck wesen ende »gans geen mode noch bequaem tot eenich concert van voisen, maer »wel vanden naturelycken thoon van dit lant datmen heet Chorista, »ende dat is just eenen thoon leeger als die van Mevrouwe Swan, »dienende voor gemeyn stemmen, ende die van dita Mevrowe voor »extraordr. goede stemmen die hoogh singhen, ende om Allemanden »en Courranten te spelen." De noot die ik daarbij voegde is niet geheel juist, immers nog zonder kennis van het werkje van den heer Ellis geschreven. Thans moet ik uit de aangehaalde woorden opmaken, dat het Antwerpsche kerkpeil niet het lage maar het hooge was. Immers indien het klavier van Mevrouw Swan een toon hooger dan de kerktoon stond, en Huygens het zijne twee toonen lager, d i. dus een toon beneden het kerkpeil, verlangde, dan kan men toch moeielijk aannemen, dat hij zijne A op 332 wilde hebben, tegen alle ooit bestaande gewoonten in! Neen, de *chorista*, waarvan Duarte spreekt, was het hooge kerkpeil 504 van zijn tijdgenoot Mersenne, van Halberstadt en Hamburg; en Mevrouw Swan had op haar instrument het kamerpeil 563 van dienzelfden Mersenne en van Praetorius; terwijl Huygens een kamerpeil begeerde van 448 of 450, nagenoeg onzen eigen orkesttoon. Van zoo iets had Duarte nog nooit gehoord; hoewel uit zijn tijd een orgel te Glückstadt (1645) van 453 en een te Weenen (1640) van 458 voorhanden zijn. Voor de kennis van het kapel-, koor- of kerkpeil in de Nederlanden is deze brief van Duarte van meer gewicht dan ik had kunnen denken. Tevens wordt nu geheel verklaarbaar, wat ik er in de noot bijschreef, dat in lateren tijd de kamertoon lager dan de koortoon stond. Met onze hedendaagsche toonhoogte had Mevrouw Swan niets uitstaande; integendeel was zij ons nog een groote terts voor!

Tweede tijdperk. *Invloed van den kamertoon op den koortoon.* Terwijl het hooge kamerpeil van Praetorius, Mersenne en (in bijzondere gevallen) Couchet bij uitzondering voorkwam, ligt het in de rede dat men voor gewone stemmen en ooren het best deed met uitersten te vermijden, en dus bij de lageren kamertoon te blijven, die niet veel van den onzen verschilt. En bij het toenemend gewicht van wereldlijke muziekoefening sedert de zeventiende eeuw onstond natuur-

lijk de toeleg om ook de orgels met den tijd te doen medegaan. Zooals men den zin voor de gothiek en de geheele middeneeuwsche beeldende kunst, en ook die voor de polyphonie van de oude Nederlanders en Palestrina verloren had, — zooals men in de kerk het aandoenlijke of pronkende wilde hebben dat ook in het dagelijksch leven als maatstaf voor het verhevene of feestelijke gold, — werd er ook in dezen naar getracht, het heilige gelijkvl ers met de weelde dezer wereld te doen wonen, zoodat men zonder bezwaar van 't eene in 't andere overstappen kon. Bij Glückstadt in Holstein en de Franciscaner kerk te Weenen hebben wij reeds een A van 453 en 458 aangetroffen. Bernhardt Schmidt, die reeds onder Karel II in Engeland als orgelmaker beroemd was, had ze van ongeveer 442; en in dezen omtrek bevinden meestal zich de nieuwste werken zijner meest bekende vakgenooten daar te lande, zooals in St. Paul's (tegenwoordig 444.6), Sydenham (454), Albert Hall (455), ten gevolge van de eenmaal aangenomene overeenstemming met de wereldlijke muziek. Zoo nauw heeft men zich bij deze laatste aangesloten, dat wij het orgel van Westminster Abbey, nog in 1730 nader bij het hooge kerkpeil op 474 gebouwd, in deze eeuw meer dan eens zien veranderen: vóor 1820 tot 422.5, in 1821 tot 433, in 1848 tot 441.7, terwijl het tegenwoordig op 438 staat; alles in overeenstemming met de veranderende mode. In St. Paul's en den Temple verlaagde men van 441.7 tot 433, doch in de eerstgenoemde kathedraal moest men om der welluidendheids wil tot het vroegere peil terugkeeren.

Met dat al was de kamertoon, waaraan men zich houden wilde, geen vast peil, gelijk wij hierboven gezien hebben; zoodat, met al de inschikkelijkheid der orgelbouwers voor de nieuwere begrippen, men verschillen vindt als de volgende:

Orgel van Durham . . . . (1683) — A 472.4
d°. van Hampton Court . . (1690) — A 441.5
d°. van Trinity Coll. Cambridge (1708) — A 394.9 (oud laag peil.)
d°. van Lehnert te Hamburg (ca. 1749) — A 452.1
d°. van 't Vondelinghuis . . (1750) — A 422.5

Ik behoef hier geene lange lijst uit die van den heer Ellis af te schrijven, om te bewijzen dat er een tijdlang groote verwarring

heerschte, doordien men — niet meer gebonden aan gilde-overleveringen als die in de latere middeneeuwen bij de kerkelijke zangmeesters en de onder hun toezigt werkende fabrikanten moeten hebben bestaan, — zich rigtte naar hetgeen den besteller of den bouwmeester-zelven meest behaagde. En dit hing, zelfs bij bekwame kunstenaars, van allerlei omstandigheden af. Hadden wij niet lang geleden nog, b.v. in het Amsterdamsche Volkspaleis de bezwaren van tweeërlei peil te ondervinden, en kwam het elk oogenblik voor, dat vreemde virtuozen zich ten onzent beklagen over het ongewone dat men van hen vergde; — in die dagen was het verschil nog veel grooter, en moet een zanger die zich verplaatste, zich nog veel minder op zijn gemak hebben gevoeld. Er bestond ook geen algemeen erkend gezag, waardoor men eenvormigheid had kunnen verkrijgen; zelfs den verbeterden kalender wilden velen niet, omdat die van den Paus kwam. Doch wat door het gezag niet te verkrijgen viel, is door den natuurlijken loop der dingen voor een langen tijd, van cca. 1670 tot 1820, tot stand gekomen.

Derde tijdperk. *Het gemiddelde of klassieke toonpeil.* Wanneer ik hier van tijdperken spreek, is dat niet omdat een vroeger alom bestaande toestand op zekeren tijd algemeen door een anderen werd vervangen die dan een tijdlang aanhield, maar om de toestanden, die achtereenvolgens onder den eenen en den anderen invloed uit elkaar ontwikkeld zijn, te duidelijker te groeperen.

Het blijkt uit een menigte van metingen, dat gedurende het reeds genoemd tijdvak van ongeveer 1670 tot 1820, in plaats van onze hedendaagsche A (435 *diap. norm.* tot 452 ongeveer), een A van 415 tot 430 trillingen per seconde algemeen in gebruik was; natuurlijk met uitzondering van zoodanige orgels, waarbij de vroegere gewoonten hare nawerking deden gevoelen De bedoelde toonhoogte ligt ongeveer een geheelen toon boven het oude lage kerkpeil. Reeds Praetorius (1619) had dit gewild, getuige zijn nauwkeurige teekening van de maat eener orgelpijp, die hij als een half-voets C wil beschouwd hebben. Het is een ruwe houtsnede op erg vloeijend papier, dat bij het droogen na den druk sterk moet gekrompen zijn. Nu staat in hetzelfde boekdeel een schaal van zes Brunswijksche duim, die op de figuur 140.5 millim. in plaats van 142.68 beslaan. Dit geeft voor het krimpen een bedrag van 1.55 percent, hetwelk aan de tegenwoordige

teekening op elke lijn moet toegevoegd worden. Zoodoende komen wij tot een vierkante pijp van 135.87 mm. lengte en 25.59 halven omtrek. Er werd in Engeland een pijp van de dubbele lengte vervaardigd, en aangeblazen met nagenoeg denzelfden luchtdruk als die door Praetorius gebruikt werd. De daaruit berekende A was 424 met een breuk. Wel te verstaan, was dit toen niet het gewone, maar volgens Praetorius het meest aanbevelenswaardige peil. De rekening wordt bevestigd door zijne opgave, dat het orgel van Halberstadt anderhalven toon hooger stond, en wij hebben gezien dat dit (volgens dezelfde methode) op 506 was berekend, hetgeen 3.04 H T verschil maakt.

Eerst veel later werd aan 's mans wenschen voldaan. De orgels van Silbermann te Dresden en Freiberg staan van 415 tot 419.5; in Spanje is nog 419.6 overal de gewone koortoon. De Engelsche orgelmaker Renatus Harris gebruikte reeds in 1696 een peil van 428, zoo te Londen als te Newcastle Een oude stemvork, waarschijnlijk van den uitvinder Shore, gaf 420; een andere, van den orgelbouwer Schulz, die in Mozart's tijd te Weenen woonde, 421.3; een derde, van Mozart's klaviermaker Stein afkomstig, 421.6; eene van de klokkegieterij te Verona uit dezelfde dagen, na de noodige herleidingen, 422.3. De stemvork van Händel, waarvan men de lotgevallen tot heden kent, bedraagt 422.5. evenals het door hem gekeurde orgel van het *Foundling Hospital*. Uit denzelfden tijd (het midden der 18e eeuw) werd bij een instrumentmaker te Rijssel een vork gevonden van 422.6. In Carl Maria von Weber's tijd diende bij de Dresdener hofkapel een stemvork die 423.2 oplevert. Die der Philharmonic Society te Londen, van 1813, levert 423 en een breuk. Een jaar te voren werd die van Anton, den vader van den beroemden Weber, op 424 vervaardigd. De Parijsche Opera stond in 1811 op 427, en in 1823 op 424.2 (vork van Spontini). De klokkegieterij te Padua had, zoover men het volgens stempijpen beoordeelen kan, in 1730 en 1780 een A van 425.2, en juist in die jaren werd het orgel in het paleis van St. James op 425.6 gemaakt. De vork, door Spontini in 1823 aan het Théâtre Feydeau gegeven. is van 427.6; eene van 1826 bij de firma Broadwood te Londen, van 428.4. en eene van ca. 1800, te Rijssel. van 428.7.

Uit deze proeve blijkt een verwonderlijke standvastigheid van het peil gedurende anderhalve eeuw (afgezien van de praktijk van orgelmakers, die zich veelal hielden aan de eene of andere overlevering, bij de firma of de organisten bewaard). Tusschen 415 en 428.7 toch ligt niet meer dan 0.56 H T. Al de groote meesters van Corelli tot Weber hebben op dit peil gerekend; en het zou dus verstandig zijn, wanneer iemand zijn klavier, of een zijner klavieren, alleen aan de uitvoering van werken uit die periode wilde toewijden, de stemming een halven toon lager dan de onze, of $^1/_4$ toon lager dan den *diapason normal*, te nemen. Bij het instudeeren van koorwerken uit dien tijd verdient dit denkbeeld almede overweging, hoewel er veel zal moeten afhangen van de hoogte of laagte tot waar ook de oude componisten hier en daar hebben gelieven te gaan, omdat de stemmiddelen niet overal dezelfde zijn.

De groote vioolmakers van Cremona hebben insgelijks in dit tijdperk hunne meesterstukken voortgebracht. Savart meende, dat de stemvork die den sterksten toon geeft wanneer men ze voor een der *f*-gaten houdt, het peil van den tijd der vervaardiging vertegenwoordigt; dus zou een C van 256 trillingen het peil van Stradivarius zijn, d. i. voor onze A ongeveer 419.5. Een vernieuwd onderzoek met verbeterde middelen heeft den heer Ellis bewezen, dat de sterkste weerklank bij de bedoelde violen over 't geheel tusschen 268 en 272 trillingen ligt, en een zwakker maximum omstreeks 252.4. Dit geeft voor A de waarden 422 (het peil van dien tijd) en 451 (het hedendaagsche, waarop zulk een instrument nog iets krachtiger klinkt); en tusschen die uitersten, b. v. op het Fransche peil, bevond men nog weerklank genoeg om een goed effect te verzekeren.

Van deze schoone overeenstemming intusschen is de beoefening der toonkunst allengs weder tot den staat van verwarring vervallen dien wij thans beleven.

Vierde tijdperk. *Orkesttoon.* In het latere gedeelte der periode van het klassieke peil kwam een nieuwe magt op den voorgrond, die nieuwe veranderingen medebragt. Kerk- en kamermuziek hadden de menschelijke stem als de toongeefster behandeld, waarnaar de instrumenten zich hadden te voegen. Thans werden er langzamerhand groote orkesten gevormd, waarvoor men bijzondere, en meer en meer be-

langrijke werken schreef. Het speeltuig ontwikkelde zijne vermogens onafhankelijk van den zang, en kwam daarna, in de opera, zijn vroegeren meester de wet stellen, maar al te dikwijls zonder het minste mededoogen.

Tot ongeveer 1816 was het klassieke peil in Oostenrijk, en elders nog later, zijn heerschappij onverdeeld blijven voeren. De eenigste uitzondering van belang schijnt in 1812 bij het Parijsche Conservatoire te zijn voorgekomen, waar men (als proef misschien) tot 439.5 ging, om van een paar laboratoriumproeven niet te gewagen. Doch in de dagen van het Weener congres gaf keizer Alexander een nieuw stel instrumenten aan het Oostenrijksche regiment waarvan hij kolonel heette; bij deze was het peil verhoogd en men bemerkte algemeen dat het hout en koper veel fraaijer klonk. In 1820 volgde een ander regiment met nog hoogere stemming. Nu waren de schouwburgen in verlegenheid: men was gewoon, bij groote operas militaire hulp in te roepen, en had nu van drie harmonieorkesten, die te Weenen in garnizoen lagen, er nog maar een ter beschikking. Natuurlijk moesten de schouwburgen volgen. In 1823 werd de Euryanthe uitgevoerd op 437.5, in 1834 het »Nachtlager von Granada" op 440; voor 1859 had men reeds 456, en in 1871 zelfs 466 bereikt.

Uit Weenen kwam in 1821 een fluit van verbeterde constructië in het bezit van den bekwamen Fürstenau te Dresden; daar werden nog meer van die instrumenten ontboden, en het gevolg bleef niet achterwege. Zoover als te Weenen ging men echter niet; men meent er 440 te hebben, hoewel de zangmeester Näke voor 1861 een peil van 446 opgeeft. Intusschen bedenke men, dat met de warmte de instrumenten rijzen. Leipzig echter was in 1859 reeds hooger dan 448 gekomen.

De Oostenrijksche invloed deed zich natuurlijk in het Italië dier dagen sterk gevoelen, en zoo vindt men in 1845 te Florence 436.7, te Turijn bijna 440, te Milaan 446.6; twaalf jaren later stond hier het peil op 450.3 en 451.7. In 1869 was men geheel op de hoogte van Weenen, hoewel Bologna het nog slechts tot 443 had gebragt.

Parijs, hoewel van 1824 tot '29 door den invloed eener zangeres op het oude peil teruggebragt, deelde almede in de beweging. Men zegt dat een enkele hoornist zoo vrij was om in het laatstgenoemde

jaar zijn instrument van 425.8 op 434 te brengen; en het schijnt bijna alsof directeuren in zulk een geval liever vrede houden met een orkestlid dan voor de belangen der zangstemmen op te komen. Wonderlijk genoeg ging de piano die men bij het repeteren gebruikte niet dadelijk mede. In 1856 stond de Groote Opera op 446, in 1858 op 448; de andere instellingen van dien aard, en zelfs het Conservatoire (in dezen weinig conservatief), deden niet veel anders, en diensvolgens moesten de groote pianofabrikanten mededoen.

België had in 1859 het schelle peil van 455.5 voor militaire muziek, hoewel men er voor de opera 442.5 verkoos; thans zijn de militairen op 451 teruggebragt.

Uit den Haag zond de heer Lubeck een vork van 446.2, en beklaagde zich over een gedurig streven om het peil te verhoogen.

Te Londen is men minder spoedig gerezen. Tot 1828 was men bij het klassieke peil gebleven, totdat de directeur der Philharmonische Concerten het in overleg met zangers verhoogde tot 433.2. Zijn opvolger sedert 1846, de bekende Sir Michael Costa, bragt het tot over de 452, en later is het tot boven 455 geklommen. Steinway gaat te New-York tot voorbij 457. In de beide operas ging men niet zoo ver; men bleef er in het ergste geval nog beneden 450, en bij het groote gewigt dat dames als Nilsson en Patti er in de schaal kunnen leggen, heeft men zich genoodzaakt gevonden, ten laatste over te gaan tot het officiële peil van Parijs. De orgelmakers hebben geen vast beginsel meer. Veelal volgen zij de overlevering van Bernhardt Schmidt (441.7); of zij bouwen op het Fransche peil (435) voor kerken, en op orkesttoon (ca. 450) voor concertzalen; hoewel deze laatste zelfs wel in kerken wordt gevolgd, tot groot verdriet van de zangers, wanneer de warmte het orgel nog hooger opdrijft. Ook bij de pianofortes bestaat er groote verscheidenheid, terwijl de militairen allen tot 452 en 453 zijn overgegaan.

Alleen het *Tonic Sol-fa College* (in zijn methode verwant met de hier bekende school van Chevé) houdt vast aan het peil van Händel, ofschoon er leeraars van die rigting zijn die het hunne veel hooger nemen, tot nadeel van de eenheid, bij een instelling die een geheel land bedient, zoozeer gewenscht.

Een algemeene hervorming wordt bij onze overburen, evenals in

ons vaderland, voornamelijk tegengehouden door de onkosten (ƒ 12.000 naar men berekent, alleen voor de opera in Coventgarden), die zij na zich sleept; al worden er kostelijke stemmen te gronde gerigt alleen ten gevolge van het onbedacht toegeven aan de bekoringen van het instrumentaal effect.

Vijfde tijdperk. *Het Fransche standaardpeil.* Den 17 Julij 1858 werd, op de herhaalde klagten der Fransche toonkunstenaars, door de toenmalige regering eene commissie benoemd om middelen te beramen tot het verkrijgen van een gelijkmatig toonpeil voor Frankrijk, daar men bevonden had dat de aanhoudende rijzing der toonhoogte zoo componisten als executanten en instrumentmakers in verlegenheid bragt [1]), en het verschil van peil voortdurend een bezwaar was voor het zamenspel zoowel als het sluiten van allerlei verbindtenissen. De commissie bestond uit vier ambtenaren, twee natuurkundigen, een componist voor orkest en vijf operacomponisten, zonder eenigen zanger, speler of instrumentmaker. Het schijnt dat zij geen kennis droeg van het vroeger algemeen aangenomen klassieke peil. Dat de toonhoogte verlaagd moest worden, erkenden al de leden; doch sommigen waren voor een halven toon, waardoor men weder op het oude peil zou zijn teruggekomen, een enkel lid wilde een-achtste toon, en de meerderheid een-vierde. Men besloot dus 435 (of 870 halve of eenzijdige) trillingen per seconde voor de A aan te nemen (op de temperatuur van 15 graad Celsius). De heeren Despretz en Lissajous, natuurkundige leden, aanvaardden het toezigt op de bewerking van een standaard, en slaagden inderdaad in het vervaardigen van een vork van 435.4, die men in het Conservatoire in de rue Bergère kan raadplegen [2]). Den 16 Febr. 1859 werd een ministerieel besluit uitgevaardigd, waarbij bevolen werd, dat na 1 Julij te Parijs, en na 1 Dec. in de departementen, dit peil zou gevolgd worden in alle inrigtingen die rijkssubsidie genoten. Men was voornemens, kopijen van den standaard uit te reiken; doch gelijk reeds de standaard, met alle zorg bewerkt, bijna een halve trilling meer gaf dan men bedoeld had, liepen ook de kopijen te zeer uiteen om het raadzaam te maken

[1]) Het peil der Opera was, zeide men, in 1699 van 404, in 1810 van 423, in 1830 van 435.5, in 1858 van 455.5 trillingen voor de A. Vgl. boven.

[2]) N^0^. 499 van den *Catalogue raisonné* van het Museum (Paris 1875), p. 104.

ze alle als officieel te stempelen, en dus tot kopijen uit de tweede, derde hand enz., en diensvolgens tot al grootere afwijkingen aanleiding te geven. Voor de praktijk intusschen is een kopij door een der groote Parijsche instrumentmakers als Koenig of Cavaillé-Coll meer dan voldoende, en voor het origineel wordt alle zorg gedragen die men voor een authentiek stuk verlangen kan, gelijk men zich daarvan bij den kundigen en voorkomenden conservator van het museum, den heer Gustave Chouquet, elken Maandag en Donderdag althans kan gaan overtuigen.

Het spreekt vanzelf, dat deze nieuwe bepaling in Duitschland met groote belangstelling vernomen, doch tevens aan een ernstig zelfstandig onderzoek onderworpen werd. Te Dresden werd in Sept. 1862 een conferentie van muziekdirecteuren en andere bevoegde beoordeelaars gehouden, en een reeks van muziekuitvoeringen op onderscheiden peil leidde tot het besluit, op 1 October onderteekend, dat het hoogst wenschelijk was, in het belang van het klankeffect zoowel als van het behoud der stemmen, het peil tot op den Franschen standaard te verlagen; dat daarentegen een teruggaan tot het dusgenoemde peil van Mozart, onder de tegenwoordige omstandigheden, de hoedanigheid van het geluid zou verminderen, vooral in de nieuwere operas en in orkestmuziek; zoodat het klassieke peil als voor onzen tijd onpraktisch, in weerwil van de tegenspraak van den zangmeester Näke, veroordeeld werd.

In Engeland, waar men door sir George Smart reeds sedert 1828 een peil van 433.2 kende, sloot o. a. de zeer ervaren organist van Westminster Abbey zich bij dit oordeel aan.

Voor degenen die het klassieke peil terugwenschen, schijnt er geene hoop te bestaan, naardien de moderne muziek er niet voor berekend is. Een halven toon lager te spelen, zou onze violen en blaasinstrumenten spoedig in ongelegenheid brengen, en er bestaat weinig kans, dat men de snaren der strijkinstrumenten een halven toon losser zal willen spannen, zooals men dat te Sevilla doet, om met het orgel mede te gaan. Daarom schijnt wel het beste, een peil te kiezen als het Fransche, dat, zonder aan ons tegenwoordige of aan het klassieke te beantwoorden, aan beiden het minst mogelijke geweld aandoet. Het staat $\frac{1}{4}$ toon boven het eene en $\frac{1}{4}$ toon beneden het andere.

Het is een vergelijk, doch men moet zich in de wereld maar al te dikwijls met een vergelijk tevreden stellen. Er zijn bovendien vele instrumenten voorhanden die op dat peil gebouwd zijn. Het zal echter vele duizenden kosten (ook onze Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst heeft het nagegaan) voordat het algemeen is ingevoerd. In Duitschland heeft bijna geene regering het kunnen doordrijven. In 1869 werd er omvraag gehouden vanwege de Engelsche *Society of Arts*, en men vond het officieel te Munchen, alleen feitelijk te Stuttgart, in de hofschouwburgen en de keizerlijke kapel te Weenen, in het groothertogdom Baden (zelfs bij de militaire muziek), in sommige schouwburgen te Berlijn, en bij het concertgezelschap te Keulen ingevoerd. Overal elders was het verre van algemeen. Te Madrid, waar het alleen voor alledaagsche behoeften wel eens aan geld schijnt te ontbreken, werd het Fransche peil den 18 Maart 1879 van staatswege voorgeschreven, en te Londen werd het op aandringen van beroemde zangeressen in datzelfde jaar door de Italiaansche opera in Covent-garden aangenomen.

De zooeven genoemde *Society of Arts* meende, onmiddelijk na het uitvaardigen van het Fransche besluit in 1859, de zaak op hare wijze te moeten regelen. De commissie, voor wie de bekende Hullah verslag uitbragt, liet zich verleiden om waarde te hechten aan rekenkunstig eenvoudige getallen; hare stemvorken leden aan fouten van 6 tot 12 trillingen; er werd te weinig gelet op den invloed der temperatuur, en in het geheel niet op het verschil van toonladders (als boven verklaard, hetzij pythagoreesch of ptolemeesch of gelijkzwevend of mogelijk zeventiendeeuwsch). Men wilde 440, zooals het te Dresden feitelijk bestond en door Scheibler op het natuurkundig congres te Stuttgart in 1834 was voorgesteld, en kwam niettemin inderdaad veel nader bij den modernen orkesttoon. Gelukkig heeft men geen gevolg gegeven aan hetgeen daar werd vastgesteld, en is de eenige standaard van vergelijk (of compromis) die tegenwoordig bestaat, het Fransche peil van 1859.

Hoewel de heer Ellis het vraagstuk van het toonpeil onderzocht heeft met een uitvoerigheid en naauwgezetheid boven allen lof verheven, zoo zelfs dat hij geene reden heeft om een dwaling van meer

dan eene trilling in de twee seconden in eene zijner metingen te vermoeden, — is hij de eerste om op het onvolledige van zijn arbeid te wijzen. Een enkele toonhoogte valt dikwijls niet te bepalen dan door een zeer langdurige nasporing. Men zou al de oude orgels in Europa met de meeste zorg moeten bestuderen, bezoeken brengen bij al de groote orgelbouwers die oude pijpen bezitten, bij instrumentmakers, bij directeuren van natuurkundige kabinetten, bij liefhebbers die oude stemvorken geërfd of aangekocht hebben. Doch wij hebben onzen schrijver een zeer belangrijke lijst van bepalingen te danken, en bovendien de gelegenheid tot aanschaffing van vorken die door hem volgens de beste methode bepaald zijn. De kostbare vorken die hij zelf verzameld en gemeten heeft, is hij voornemens aan een openbare inrigting te vermaken, — onder den indruk vooral van het verlies van Scheibler's oorspronkelijken tonometer van 52 vorken, die spoorloos verdwenen is en die een meesterstuk moet zijn geweest. Intusschen komt het mij voor, dat met de kennis waarover wij thans, dank zij den arbeid van zoovele bekwame mannen, kunnen beschikken, de vervaardiging van zulk een toestel door bevoegde handen nog slechts een quaestie van onkosten kan zijn.

Ten slotte wil ik, op grond der mededeelingen die wij in het bovenstaande hebben doorloopen, nog het volgende overzigt geven, waaruit het verschil in peil voor den lezer, die gewoon is naar halve tonen en verdere onderdeelen te oordeelen, regt duidelijk wordt. Van alle schakeringen kunnen wij in dezen afstand doen, wanneer wij bedenken hoe reeds de warmte in kerk en concertzaal (en ik zou willen vragen, of niet ook de meerdere of mindere vochtigheid der lucht, en de stand van den barometer?) de toonhoogte wijzigt, en hoezeer zelfs het muzikaal ontwikkelde gehoor in zijn onderscheidingsvermogen binnen grenzen beperkt is.

Oud laag kerkpeil (Schlick 1511, Bédos 1766) .	377 . .	2.5 HT ben. Fr. peil.
„ „ kamerpeil (Mersenne 1648)	404 . .	1.4 „ „ „ „
„ „ „ (Mattheson 1762)	408 . .	1.1 „ „ „ „
Klassiek peil (Händel 1751, Mozart 1780) . . .	422.5 .	0.5 „ „ „ „
„ „ (Opéra Comique 1828)	428 . .	0.3 „ „ „ „
Fransch standaardpeil (1859)	435 . .	0

Pleyel's klavieren (vóor 1854)	446	0.4	HT bov. Fr. peil.
Belgisch en Engelsch militair peil	451	0.7	„ „ „ „
Groot Franciscaner orgel (Weenen 1640)	458	1.0	„ „ „ „
Oud hoog kerkpeil (Schlick 1511, Mersenne 1636)	504	2.5	„ „ „ „
„ „ kamerpeil (Mersenne 1636, Mevrouw Swan's klavier 1648)	563	4 5	„ „ „ „

Met deze gegevens zal men de overige, in dit artikel verspreid, zonder moeite kunnen vergelijken.

Leiden, Maart 1883. J. P. N. LAND.

QUIRINUS VAN BLANKENBURG EN ZIJNE FUGA OBLIGATA.

Den 4 December 1679 werd in het Album der Leidsche Hoogeschool ingeschreven Gideon van Blanckenburgh uit Gouda, oud 24 jaren, en voornemens om in de regten te studeren. Of de rector magnificus den naam niet goed gehoord had (hetgeen wel meer voorkwam), dan of de student het later nog deftiger vond, een klassieken dan een bijbelschen naam te voeren (wat evenmin zonder voorbeeld zou zijn). blijkt niet. Doch het is deze inscriptie alleen, die op het berigt past, dat Quirinus van Blankenburg van zijn akademietijd heeft nagelaten. Het exemplaar zijner *Elementa Musica* (1739), dat de Leidsche bibliotheek bezit, heeft zij aan de bepalingen op het kopijregt te danken (vgl. Bouwsteenen, II. 197, III. 111); het kwam dus regtstreeks van den uitgever Laurens Berkoske, en het portret voorin moet wel als authentiek beschouwd worden. Het beantwoordt aan de beschrijving Bouwst. I. 93, met dien verstande, dat niet J. de Meester, maar Quirinus-zelf als Goudenaar van 1654 wordt voorgesteld. Het Hollandsche vers, J. J. Nachenius als teekenaar en Creite als graveur ontbreken niet [1]). Of de krasse grijsaard, dien het portret voorstelt, zijn leeftijd te Leiden met een jaar verminderd had opge-

[1]) In den tweeden druk (1745) van het *Clavecimbel- en Orgelboek* is dezelfde plaat nog eens gebruikt, doch het benedenste met de namen van dichter, teekenaar en graveur weggeslepen, om het fransche en het hollandsche vers naast elkaar te kunnen aanbrengen. De eigen fraaije handteekening van v. Bl. staat als waarmerk onder het privilegie van 1731 in den eersten druk van dat werk.

geven, om volgens toenmalige bepalingen voor nog niet mondig door te gaan, en daardoor een of ander voordeel te genieten, is een tweede vraag, die het Album ons in de pen geeft; misschien was het ook hier een eenvoudige vergissing.

In de voorrede dan van die Elementa lezen wij onder n° 7: »Hier »op moet ik hier gedenken dat myn Vader, hebbende door Lief- »hebbers, die in Italiën hadden gereist, verstaan dat de musiec aldaar »tot een veel hooger trap van volmaaktheid was geklommen, door »kooplieden al de beste en niewste werken te Venetiën heeft doen »opkoopen en met hare koopmanschappen doen herwaarts voeren [1]). ».....(8) Als ik nu daar na in 't jaar 1680 op d'Academie zynde, »onder andre dingen ook de wiskonst zoude leeren, zo begeerden myn »Professor, die in myn spelen behagen vond, dat ik hem van de »Bas-Continuo eenige opening wilde geven.... 't Was op die zelfde »tyd dat de Philosophie van Descartes te Leiden zo kragtig in de »mode was dat, die zig daar aan niet overgaf voor belagchelyk »wierd gehouden: dus moest ik mede leeren aan alle dingen eens te »twyffelen om waar en onwaar van elkanderen te scheiden." De bedoelde professor moet de Cartesiaan Burcherus de Volder zijn geweest, van wien Paquot o. a. getuigt: »Il avoit en particulier »beaucoup d'affabilité pour ses disciples." De »Mr. Schombag, Organist »van de Hoofdkerk, die ook een liefhebber van de Wiskonst was," en door wien onze Goudenaar zich beklaagt van den roem eener ontdekking beroofd te zijn, kan moeijelijk anders verklaard worden dan als Lotharius Zumbach de Coesfelt (ook »Zumbag"), mathematicus en musicus, sedert 1688 te Leiden, en in 1697 (volgens Bodel Nijenhuis, Handel. Maatsch. Ned. Lett. 1865) of wel van 1699 tot 1707 (volgens Jhr. Elsevier, Bouwst. II. 168) waarnemend organist in de Pieterskerk; dus stellig geen kennis uit v. B.'s studententijd.

Later vinden wij onzen Quirinus in den Haag, als organist van de Waalsche kerk in 1687 (Bouwst. II. 163). In 1731 was hij aan de Nieuwe kerk geplaatst (Privilegie der Staten voor zijn *Clavecimbel- en Orgelboek* der Gereformeerde Psalmen en Kerkzangen, in 1732

[1]) Hetzelfde deed Constantijn Huygens blijkens zijn brief van 6 Maart 1638 aan Sohier (n° VII onzer uitgave)

uitgegeven); doch in die betrekking reeds vóor 1745 opgevolgd door zijn leerling Pitton (voorberigt van den uitgever voor de 2e uitgave van hetzelfde werk).

Nog ontleen ik aan de *Elementa* (blz. 128) het berigt: »Ik heb »de musiec geleert uit een *Rudimenta musica latinobelgica*, t'Am- »sterdam bij Jansonius in 't jaar 1645 ten tweeden male herdrukt", en aan de Voorrede (nr. 23) het volgende, waarop reeds de heer Edm. Vander Straeten de aandacht had gevestigd: »'t Was in 't jaar »1676, dat d'Ed. Groot achtbare Heeren der stad Gouda my d'Eer »deden van my tot de verkiezing van niewe klokken by den ver- »maarden klokkegieter Mr. P. Hemony t' Amsterdam te gebruiken: »ik ordonneerde *Cis* en *Dis* in den Bas, hoewel die nergens in »Holland zyn. Haar Ed. Groot Achtbare namenze aan: Maar als den »Organist en Klokkenist van Delft D. Schol [1]) tot opnemer van 't werk »was geroepen vraagde hy of haar Edele Groot Achtbare die klokken »gekoft hadden? Zo ja, dat men die liever met verlies zou weer- »geven als behouden. Dit maakte veel opschudding; ik verdedigde »my met een klein boekje van een vel papier, 't geen Mr. Schol »beantwoorde; besluitende zyn tractaat met een fraai Vers, luidende »als volgt:" (ik sla het prul over). »Voorwaar een deftig poëet, maar »nog grooter Organist: want het heugt my dat, toen 't eerste werk »van Corelli uitkwam, hy op een vol consert het Boek nam, zeggende »dat ik wist dat dit het eenigste exemplaar was ik lei't zo aan- »stonds op het vuur."

Wie weet er te Gouda meer van die klokkengeschiedenis; en is daar thans nog de lage Cis en Dis in het carillon?

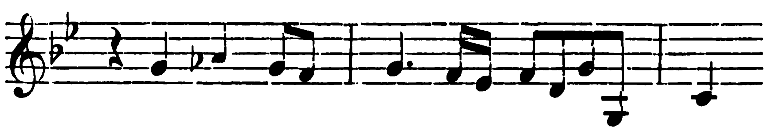
Bij van der Aa staat een citaat uit Lustig, dat ik hier niet kan naslaan.

Hoe jong ook als muziekbeoefenaar opgetreden, kwam van Blankenburg toch niet spoedig met gedrukte compositiën voor den dag. In het korte voorberigt vòor zijn zooeven genoemd koraalboek schrijft hij: »'t Scheelde weinig of myne werken (die ik, in myn geheele »levensloop, uit de duisternisse der verwarringen heb gehaalt) hadden »met my verdwenen: want ik heb 7 en zeven kruissen gepasseert,

[1]) Zie diens grafschrift Bouwst III. 22.

»en ik had, zonder 't achste te bereiken, in vergetelheid konnen »begraven worden. Dus heb ik my gespoed om voor 't einde van »myn dagen myn Talent (hoewel gering) daar voor te behoeden en alles »in 't net te stellen."

Bijzonder veel is er aan 's mans ongedrukte werken niet verloren. Dat de tijdgenooten er niet hoog van opgaven, bewijst zijn eigen getuigenis op blz. 148 der *Elementa*: »Als ik over eenige jaren »een stuk musiec van myn maaksel plag te vertoonen, dan was »'t nooit prijsbaar; het most van verre komen om goed te zyn: »maar als ik in de plaats van myn naam van Blankenburg, Di Castel- »bianco ('t welk 't zelfde is) in 't Italiaansch daar boven zette dan »was 't uitstekend; 't welk zo lang geduurt heeft tot ik ten laatsten »het momaangezigt afdeed; maar toen begon weer d' eige historie. »En zo is my eens in 't end van December 1725 een voorschrift »van 12 noten opgegeven met byvoeginge dat ik die fuga niet zoude »konnen verhandelen: Ik viel hier op aan 't werk en leverde ze, met »een klein briefje, den 3 January 1726. Tien jaren daar na heeft »men hier van Londen een gedrukt werk genaamt *Six Fugues de* »*Mr. Handel* in 't licht gezien waarvan de zesde was deze, welkers »begin wy hier nevens voegen



»Ik was eerst genegen hier van niets te laten blyken, maar wer- »dende onder 't schryven van dit boek, nu (in Sept. 1738) door »iemand zo verre verkleint dat hy wedden wou dat myn werk by »dat van d' Heer Handel niet meer als een kind by een man was »te vergelyken, zo moet men 't my vergeven dat ik, genoodzaakt »zynde myn eer te verdedigen, myn bovengemelde stuk ('t geen ik, »als daartoe uitgedaagd zynde, *Fuga obligata* heb genoemd) hier »nevens heb doen drukken, om my te gedragen aan het oordeel »van de heele wereld en ook zelfs aan dat van den Heer Handel, »die ik weet dat my niet zal verongelyken, wyl hy reeds over myn »*Emblema Musicum*" (vgl. Bouwst. I. 5—6) »waarin, Een twee en »Twee een zyn, slaande op 't huwelyk van de Princes Royaal van

»Engeland met zyn Hoogheid den Heere Prince van Orange, zyn »gevoelen edelmoedig heeft verklaart: zo als my ook uit Weenen »den oversten Capelmeester van de Keizer Joannes Josephus Fux, »en de Vicecapelmeester Antonius Caldara met hun lof betuiging »over die niewe vond by geschrifte hebben vereert."

In weerwil van de »edelmoedigheid" der drie buitenlandsche meesters jegens een ander werk, heeft het bestuur onzer Vereeniging, de beide fugas gezien en gehoord, zich moeten vereenigen met het gevoelen van den onbekende, die in Sept. 1738 »wedden wou", en de *Fuga obligata* niet waardig gekeurd om thans te worden herdrukt!

Leiden, Mei 1882. J. P. N. LAND.

JOAN ALBERT BAN EN DE THEORIE DER TOONKUNST.

I.

Over den haarlemschen priester en toonkunstenaar Joannes Albertus Bannius, — zooals hij een latijnschen brief voluit onderteekent, — bevat het tweede deel onzer Bouwsteenen belangrijke mededeelingen. Ook in latere nummers van de *Bijdragen voor de Geschiedenis van het Bisdom van Haarlem* wordt zijn naam in verband met zijne kerkelijke verrigtingen vermeld. En eerstdaags zal men van zijne muzikale studie en gedachtenwisseling een vrij uitvoerig verslag kunnen lezen in onze uitgave van hetgeen wij tot hiertoe kennen van de muzikale nalatenschap van Constantijn Huygens [1]).

Uit de stapels brieven, waarin zich het rijke leven van dien staatsman, geleerde en kunstenaar afspiegelt, valt voorzeker een gedenkteeken voor hem en zijn heerlijken tijd op te rigten, zooals er naauwelijks voor iemand een bestaat. Een reeks van boekdeelen, waarin naar tijdsorde stond afgedrukt alwat er te Amsterdam, Leiden, 's Gravenhage, Londen, en waar niet al, van die correspondentie is overgebleven, zou een der eervolste ondernemingen van een uitgever worden. Doch voordat er iemand te vinden ware, bereid om een leven van veelzijdig en scherpzinnig onderzoek aan de noodige toelichting te wijden, zou zulk een volledige uitgave niet anders kunnen zijn dan wat de handschriften thans zijn: een voorraadschuur van gegevens,

[1]) Sedert verschenen: *Musique et Musiciens au XVIIe Siècle. Correspondance et oeuvre musicales de Constantin Huygens publiées par Jonckbloet et Land, Leyde, E J. Bril*, 1882 Zie aldaar (*préface*) p. XXXVI - CXLV.

waaruit een ieder datgene ontleent wat hij voor zijn bijzonder doel noodig heeft. Met name geldt dit van de muzikale gedeelten, die een geschiedvorscher of letterkundige slechts bij groote uitzondering zou weten te hanteren; en in weerwil van de vrees van een enkelen vriend, dat zulke gedeeltelijke bekendmakingen aan het plan eener alles omvattende in den weg zullen staan, heeft onze Vereeniging de verpligting om van het tot hiertoe ontdekte voor hare zaak alvast partij te trekken, en zoodoende de muzikale beteekenis van Huygens en zijne vrienden in een helderder licht te plaatsen, dan waarin zij zou staan te midden van velerlei van gansch anderen aard.

Niet alles wat in de bedoelde stukken over Ban en zijne beoefening onzer kunst te lezen staat, past in het ontwerp der uitgave, die thans ter perse ligt; ik heb mij daarom voorgenomen, van hetgeen wij moeten ter zijde laten, in dit tijdschrift zoo naauwkeurig mogelijk verslag te geven. Vooraf moet ik berigten, dat van de nieuwe vondst van brieven van Ban te Leiden, waarvan dr. Heije in de Bouwsteenen II. 88 gewaagt, noch bij den directeur der bibliotheek of anderen deskundigen alhier, noch bij de Vereeniging iets bekend is. Of iemand anders daarvan weet, dan of onze eerste secretaris zich vergiste, zal nog moeten blijken. Voorshands ken ik, wat Ban betreft, alleen een »dossier" van 43 stukken in de bibliotheek onzer universiteit, waaruit ik ditmaal alleen het *Cort beduydsel vant zingen* kan ontleenen, om bij een latere gelegenheid de overblijfselen van 's mans eigenaardige compositieleer te behandelen. Hij bezat den 24 Febr. 1641 reeds ongeveer zes folianten vol aanteekeningen, waarin zijne theorie, met hare wijzigingen in den loop der jaren, was neergelegd; voor ons kan er dus slechts van overblijfselen sprake zijn [1]).

Reeds in het vierde deel van Hooft's Brieven heeft Dr. J. van Vloten het een en ander uit het dossier en daaronder het voornaamste uit ons *Cort beduydsel* doen afdrukken. Dat letterkundige werk echter is niet in handen van ieder die in het onderwerp van ons tijdschrift belang stelt, en bovendien is de uitgave niet zoo naauw-

[1]) Dossier, n° 17, brief aan Huygens: ....fasces meos musicos (sex circiter sunt volumina in folio ut ajunt, in quos omnes meas cogitationes congessi, et ex opinione mea, saepius etiam sub manum mutata, rei Musicae tractationem annorum aliquot decursu conscripsi)....

keurig en volledig als wij die voor ons doel noodig hebben. Ditmaal geef ik het werkje in zijn geheel, — voor zoover wij het althans bezitten, want het komt mij voor slechts een gedeelte van een handboekje der muziekleer te zijn, waarbij de allereerste elementen (waarschijnlijk hetgeen men toen van elken muzikant of schoolmeester leeren kon) reeds ondersteld worden, en van het hoogere, dat alleen een componist behoefde te weten, nog niet gesproken wordt. Het handschrift draagt op den omslag den titel: *Zangh-bericht*, en breekt na het negende hoofdstuk af, terwijl er nog onbeschreven bladzijden volgen. Zoo als het daar ligt, kon het niet veel anders bedoeld zijn dan als een proeve van bewerking, die de schrijver aan zijn vriend en beschermer ter beoordeeling toezond.

Leiden, Maart 1882. J. P. N. LAND.

CORT BEDUYDSEL VANT ZINGEN.

(JO. ALB. BAN. 1642.)

EERSTE HOOFTSTUCK.

WAARINNE HET GEZANGH BESTAET.

1. Alsmen zinght, soo klimt off daelt de stemme met trappen, off met sprongen: welke dueren sekere maet van tijdt.
2. Want bij aldien de stemme altoos op een plaets bleve, soo en souden daer geen veranderinge sijn: maer een enkele roep blijven; gelijk de koeijen, schaepen en sommige andere beesten met haer stemme voortsbrengen.
3. De veranderinge van den stem dat is het klimmen off daalen, werdt veroorsaakt in den kartelgorgel, ende in den keel. Vermits den aadem uijt de longen, door den kartelgorgel, in den keel wordt gedreven, gejaeght, en geslaagen, en aldaar met het [1])

[1]) NOTA. het klapje van den keel, dat is het decksel waer mede den gorgel heel geslooten wordt, alsmen ijet doorswelght door de keel, ofte strot

klapje off decksel, den keel sluijtende off ontsluijtende, werdt geperst: en soo den doorgangh van het keelgat nauwer werdt, soo klimt de stem, en het geluijdt werdt fijn: maer als den doorgangh vande keel wijder werdt geoopent, soo daalt de stem, en het geluijdt werdt grover, en gaet dieper en laager. Ende alsdan voeltmen inden kartelgorgel den wederslagh off wederstuijt van het fijn geluijdt hooger, en van het groff geluijdt laager gaan.

TWEDE HOOFTSTUCK.

VAN DE TRAPPEN DES STEMS.

1. Om wel te moogen klimmen, en dalen met de stemme, soo moetmen bescheijdelijk kennen de trappen, en de sprongen van stem.
2. De trappen vanden stem zijn de toonen en halve toonen, bestaende in dese noten off zanghsijllaben, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, opgaende, en nedergaende: soo datter genighe van dien tusschen beijden open blijft. [1])
3. Alwaar *mi fa*, off *fa mi*, gesongen werdt daar is een halven toon.
4. Ende alwaar een cruijsje voorstaat off een ♭ is een halve toon, en is soo veel als *fa mi*.
5. Alle de andere trappen behalven *mi fa* en de cruijsjes, off ♭, sijn heele Toonen.

Merckt. Dit sijn allegaeder groote halve toonen, en het is genoegh datmen die alleen veel waar neemt en kendt. Want de kleijne halve Toonen volgen de grooten en sijn altoos hooger en aan den anderen verknocht.



[1]) De *si* wordt dus niet aangenomen, in weerwil van Seth Calvisius (1611), evenmin als de *ba* van Banchieri (1608), de *bi* van Ericius Puteanus (1599) of de *ni* van Hubert Waelrant. Vgl. Bouwst. III 60. ·L.

[DERDE HOOFTSTUCK.]

VAN DE SPRONGEN DES STEMS.

1. De sprongen van de stem worden gekent daar uijt, dat men [van] het een geluijdt tot het ander gaat soo datter een ander off meerder Trapgeluijden thusschen gevoeght werden.
2. De sprongen van de stemme sijn ses int latijn genaamt Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava: int duijts genaamt den Drije, Vier, Vijff, Ses, Seven, Acht, om dat se soo veel geluijden hebben van onder tot boven toe.
3. De Tertie of drije is tweederleije, de kleijne en de groote.

De kleijne Tertie heeft een toon met een halven toon De groote heeft twee toonen.

De kleyne Tertie of drije.

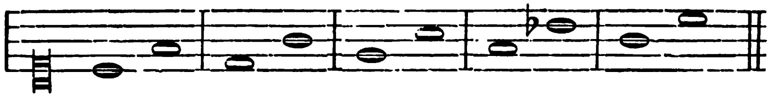


De groote drije.



De quart offte vier maakt een sprongh van vier geluijden en heeft drije trappen. Den Vijff off quint heeft een sprongh van vijff geluijden met vier trappen.

Dit sijn quarten.



Dit sijn quinten.



Den sexta off ses is niet tweederley want die werden gemaekt van den Tertien, met de quart dat is van den drije en vier.

Dit sijn de kleijne sessen.



Dit sijn de groote sexten off sessen.



[Hier ontbreekt de verklaring der septime; zoo ook de sleutel bij de volgende voorbeelden:]

Dit sijn septime off sevens.



Den octave off acht, heefft een sprongh van acht geluijden, en seven trappen, en is gelijk luijdende met eerste geluijdt, en het beginne van alle de andere volgende geluijden: gelijk men kan sien in dit exempel.



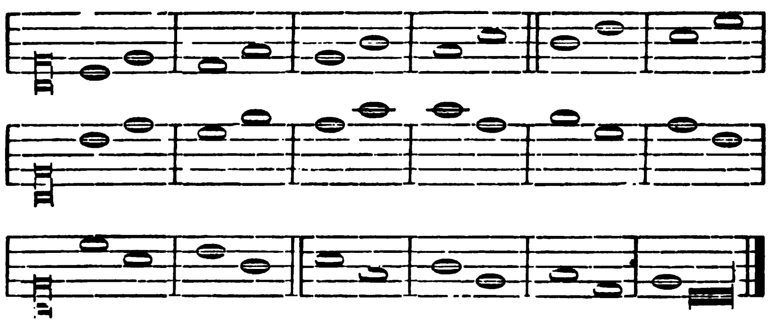
Alle de spronghgeluijden hebben een trap minder als haer geluijden want sij vant een beginnende en tot den ander gaende den eersten trap maken welk uijt twe geluijden bestaet.

4 CAPITTEL.

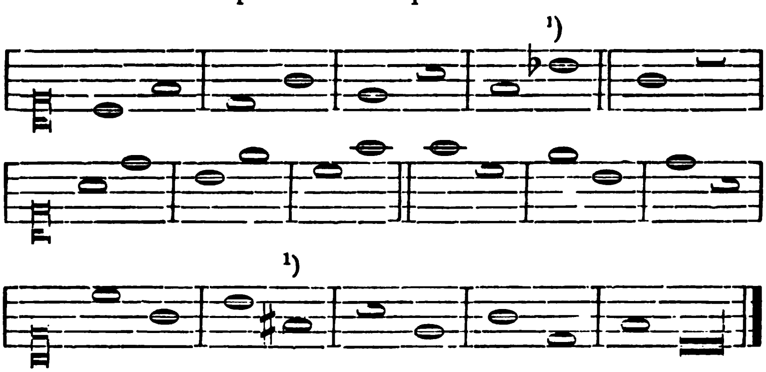
VOORSCHRIFT OM DE VOORSS. SPRONGEN TE OEFFENEN.

Men behoordt dese exempels stadigh te oeffenen en van buijten te leeren om kennissė te hebben van ijder sprongh.

Exempel van de kleine **[en groote]** drije opgaande eñ nedergaeñ.



Exempel van de quart of vier.



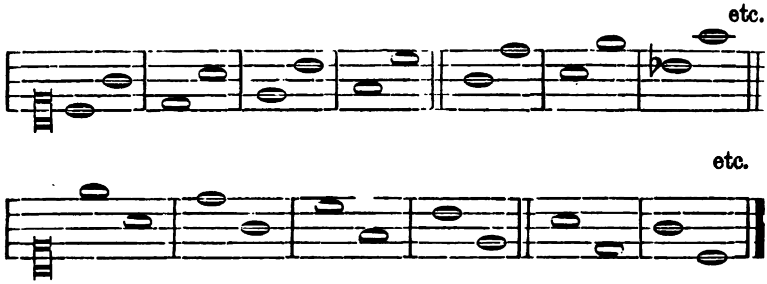
Int midden vande Zanghledder alwaar twee linien door geslaagen sijn, siet men deselfer nooten *ut mi* **en** *la fa* **in de Tertien off drije: item** *ut fa* **en** *la mi* **in de quarten off vieren weder keeren; oversulx dat men lichtelijk de eigenschap kan merken. Al ist dat men uijt verscheijde plaetsen begint te singen.**

---

[1]) **Deze kruis en mol dienen om den tritonus** *f-b* **te vermijden.**

L.

Exempel van de quinte of vijff.



Exempel van de kleijne sessen.



Exempel van de groote sesse.



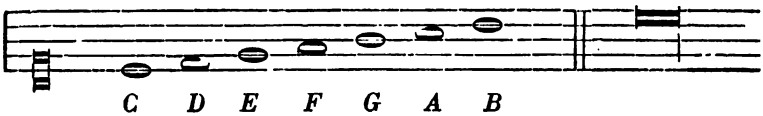
De sevens ofte septems zijn hier voor genoeghsaam aangewesen. En oock de achten off octaven.

5 CAPITTEL.

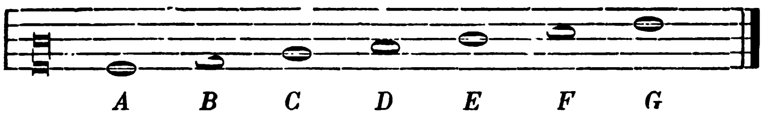
VAN DE SEVEN SANGHPLAETSEN.

1. Het gesangh en moet niet wiltweydigh sijn maar op seekere plaetsen beginnen, rusten en eyndigen om dat het vast, seker en vol veranderinge soude sijn. tot vermaak van de ooren, en het gemoet.

2. Het gesangh heeft zeven zanghplaetsen, geteijkent met dese letters: *A. B. C. D. E. F. G.*

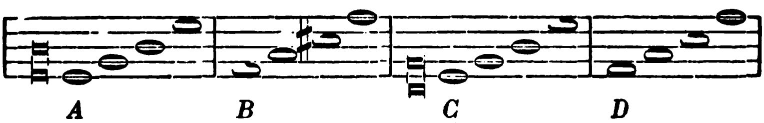


Off aldus gestelt.



3. Uijt welke bijsondere sanghplaetsen werdt verscheijden en bijsondere geluijt gebaart bestaande in het begrip van den octave off acht geluijden: en alle zanghplaetsen met haar octave off acht geluijden, werden genaamt zanghkreijtsen, welker Exempelen hier onder gestelt sijn.

Exempel.

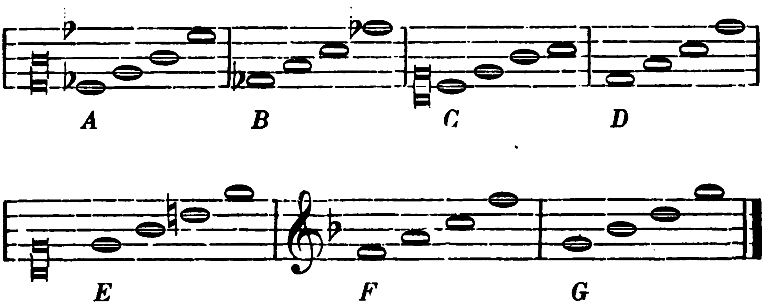




5. Dese seven werden genaamt hooge zanghkreijtsen, vermits sij een octave off acht geluijden hoog oprijsen boven haar beginsel.

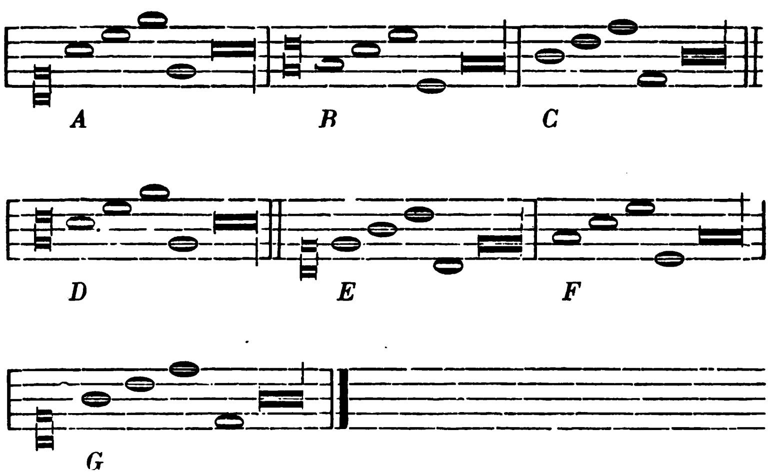
5. Welke ook met bemol mogen geteijkent werden en blijven deselffde, vermits b mol alleenlijk verandert het geluijt van *mi* in *fa*; in ♭ fa, ♮ mi, en alst gaat met den vierkante B off de harde B. aldus wert geteijkent ♮: soo is ♮ *mi* een toon hooger als re in A en wanneer men singht met de ronde off sachte *b*, soo is ♭ *fa* een halve toon hooger boven de *mi* in A.

Exempel van de sangkreijtsen met b mol.



6. Item dese selffde letters hebben altoos den octaaff niet boven, maar somwijlen alleen maar den quint boven en den quart onder: en werden dan genaamt laage zanghkreijtsen.

Exempel.

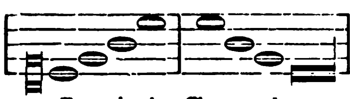


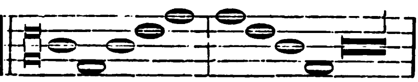
7. Ende dese seven sanghkreijtsen moogen ook met b mol geteijkent werden, en sijn de selffde behalven de veranderinge van den halven toon in ♭ *fa* ♮ *mi*, alwaar in plaats van *mi*, dat een heele toon is boven A: werdt *Fa* gesongen, dat een halve toon is boven A.

6 CAPITTEL.

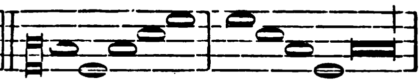
VANT GETAL DER SANGKREIJTSEN OF SANGH TOONEN [1]).

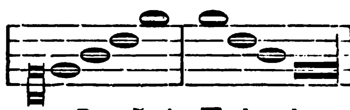
Daer sijn maer twalff zanghkreijtsen off twalff sanghtoonen int gebruijk, en bij den gemeijnen musiciens bekendt, te weten ses hooge, en ses laage, bestaande in dese ses letteren: *C D E F G A*. Want uijt den ♭ en singht men gewoonlijk niet. Dese twalff kan men sien int naavolgende vertoogh.


Den 1. in **C**. een hooge.

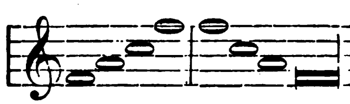

Den 2. in **C**. een laage.

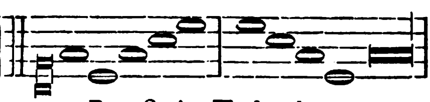

Den 3. in **D**. een hooge.


Den 4. in **D**. een laage.

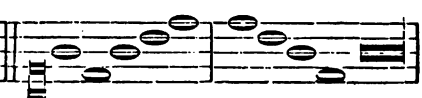

Den 5. in **E**. hoogh.


Den 6. in **E**. laagh.


Den 7. in **F**. hoogh.


Den 8. in **F**. laagh.


Den 9. in **G**. hoogh.


Den 10. in **G**. laagh.


Den 11. in **A**. hoogh.


Den 12. in **A**. laagh.

---

[1]) De kerktonen volgens Glareanus. De telling begint anders bij dien van *D*, den zoogen. dorischen. L.

Yder zanghplaats heeft sijn begin en eijnt in een van de voorss. letteren *C D E F G A*. En de andere ingevoeghde sanghplaetsen, sijn als binnen paede off rustplaetsen, waar door de stemme wandelt en waarop sij somtijts neder valt en vertoeft. maakende daar op een cadentie, dat is geseijdt, een val van den stem.

7 CAPITTEL.

VAN DEN AART EN KRACHT DER SANG-KREIJTSEN OF ZANG-TOONEN.

Dȩn aardt en kracht van dese sanghkreijtsen off zanghtoonen werdt voornaamelijk gekendt uijt haar gestaltenisse welke twederleij is.

D' eerste gestaltenisse bestaat in de hoog off laagte van den sangh.

Den twede gestaltenisse bestaat in de verscheijden plaatsen van de halve toonen.

Men kan den aart int gemeijn kennen uijt dese drije gemeijnc regulen.

1.

Alle hooge zanghkreijtsen die den octave off acht geluijde boven hebben, sijn blijde.

2.

Alle laage sanghtoonen die den quart off vier geluijden onder sijn droeviger als de hooge.

3.

Alle sanghkreijtsen die beginnen van den halven toon off met den kleijnen drije sijn droeviger als die anderen die met een heelen toon off met den grooten drije beginnen.

Hier volgt nu int bijsonder den aart van yder der twalff Zangh-toonen.

1.

Den hoogen zanghtoon in *C* is dertel, en bequaam tot dansen, vereijschende, leckere, en aanvallende woorden.

2.

Den laagen zanghtoon off zanghkreijts in *C* dient tot vroligheijt en minnelijke dingen vereijscht minnelijke, gunstigelijke en soet aardige woorden.

3.

Den hoogen sanghkreijts in *D* past op treffelijke en sinrijke woorden, en redenen.

4.

Den laagen zanghkreijts in *D* past op eleijndige en droeve dingen en vereijscht sulke woorden.

5.

Den hoogen sanghkreijts in *E* dient tot bidden, smeken en vleijen.

6.

Den laagen sanghkreijts in *E* dient tot klagen, lamenteren en schreijen.

7.

Den hoogen zanghkreijts in *F* is bequaam tot blijtschap, victorie of wingesangh en Triumphe.

8.

Den laagen zanghkreijts in *F* is bequaam tot treffelijke, goedtvruchtige en Godtvruchtige dingen.

9.

Den hoogen zanghkreijts in *G* past op dertele dreygementen, off moetwillige en dertele gramschap: met woorden die lieffelijke dreygemente, en ontroeringe beteijkenen.

10.

Den laagen sanghkreijts in *G* past op soete aandaghtige, diepe, en Godtlijke woorden: en dient tot Godlijke geboden off bedenkinge.

11.

Den hoogen toon in *A* vereijscht vermakelijke aangenaame, en vrolijke dingen en woorden.

12.

Den laagen zanghkreijts in *A* dient tot sedige, stille, rustsoekende woorden van onbekommertheijt.

8 CAPITTEL.

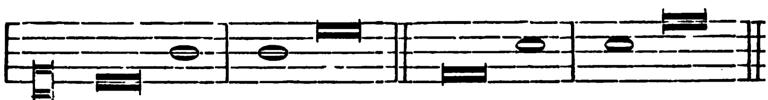
VAN DE ZANGH-STEMMEN.

Daar sijn vier Zanghstemmen, verschelende van elck ander door groff en fijn geluijdt, gelijk de octaaff off acht werdt gedeelt met

een vijff en een vier: soo spruijten daar uijt de verscheijden stemmen. Van welke twe uijterste, en twe middelste stemmen sijn. De fijnste werdt genaamt *Cantus* off *Superior* en in duijtsch *Bovesangh.* De twede wert genaamt *Altus* off *Contra Tenor*, in duijtsch *Hooghstem.* Den derde is genaamt *Tenor* off *Vox Naturalis*, int duijtsch *Neurie* off *Natuerstem*, vermits alle menschen meest daar in over een komen. Den vierde off groffste werdt genaamt *Basis* off *Bassus* int duijtsch *Grond-stem.*

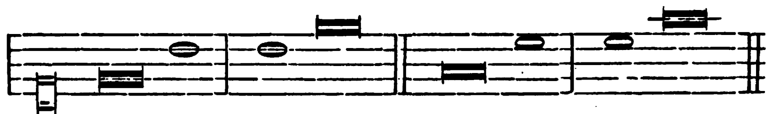
Exempel van de deijlinge van de acht.

C. octave of acht. acht in D.



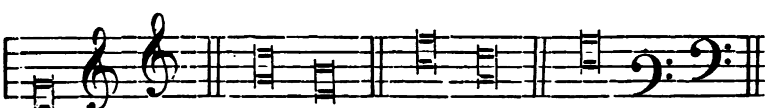
Een quint off vijff. Een quart off vier. vijff. vier.

acht in E. acht in F.



vijff. vier. vijff. vier.

Exempel van de vier zangh-stemmen met haar zangh-kreijtsen en sleutels.



Boovesang. Hooghstem. Neurie. Grondstem.

Den bovesangh en den Grondtstem, hebben twe sleutels waar mede sij hooge en laage sanghkreijtsen bereijken, den bovesangh heeft *C* en *G* den Grondstem *C* en *F.* Den grondstem draaght alle de anderen in het samen singen. Den neurie is vijff toonen hooger als den Grondtstem, den hooghstem is acht toonen hooger als den Grondtstem, en volght sijn natuer, en aardt in alle beweginge. Den bovesangh gaat acht Toonen boven de neurie, en is van eenen aardt in alle sijne beweginge.

8 [lees: 9] CAPITTEL.

VAN DE SAAMEN KLANKE DER STEMMEN INT GESANGH.

Uijt de voorseijde dingen kanmen lichtelijk bemerken, hoe den eenen stem sigh naar den andere moet voegen int samen singen.

En ten eerste ist seeker dat de stemmen met elkander moeten over een komen en passen op elkanders geluijdt. Het welk bijsonder moet waargenomen werden in de cadentie, off stemvallinge, welk meest geschiet op de eijgene sanghplaatsen van yder sanghkreijts die hier voor int 6. capittel aangewesen sijn.

Dogh daar is een algemeijne regel van sameklank tusschen de stemmen: te weten: Alle de hooger stemmen moeten met de laaghste off groffste stem over een komen en passen.

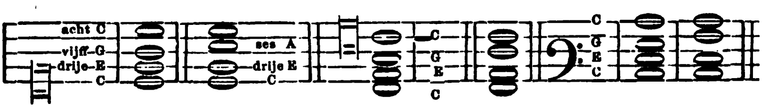
Ende hier toe dienen de navolgende regulen waar uijt men kan sien en lesen so dat tegen en op den Grondstem de andere moeten passen: welke gaan naar de schickinge van de seven letters off zangh-plaatsen *C D E F G A B*.

Alle samenluijdende bestaan in spronghgeluijden en sijn alleenlijk op den acht off octave, op den vijff off quint en op de tertie off drije. En somtijts op den sext ofte ses. Die met den Grondtstem moeten overeenkoomen.

1. Regel van C.

C past op *C* in den acht, en op *G* den vijff off quint en op *E* den drije off tertie en somtijts op *A* den sexte off sesse.

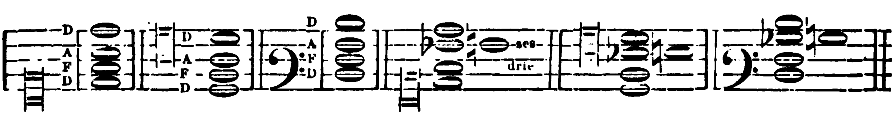
Exempel.



2. Regel van D.

D past op *D* in den acht en op den *A* in den vijff en op *F* in den drije. En op ♮ een groote ses. En op ♭ een kleijne sesse.

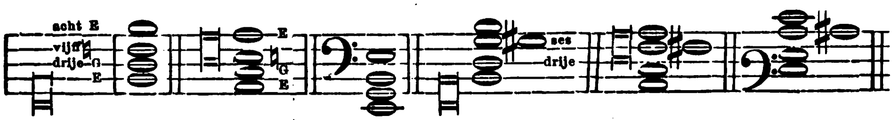
Exempel.



3, Regel van E.

E past op *E* in den aeht off octave en op ♮ *my* [*mi*] in een quint off vijff en in *G* in den drije of tertie en somtijts op *C* in een kleijne ses en op *C*♯ in een groote sesse.

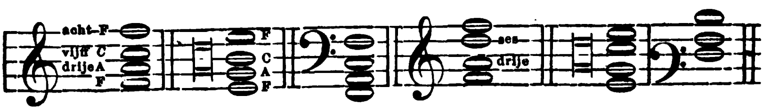
Exempel.



4. Regel van F.

F past op *F* in een acht off octave op *C* in een quint off vijff op *A* in een drije off tertie en somtijts op *D* in een ses off sexte.

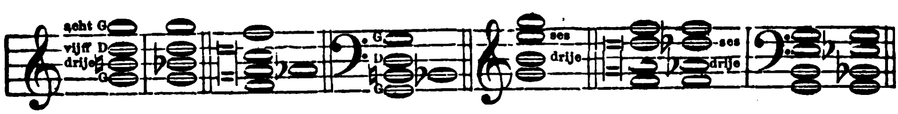
Exempel.



5. Regel van G.

G past op *G* in een acht off octave, en op *D* in een quint off vijff en op ♮ in een groote drije en op ♭ in een kleine drije en somtijts op *E* in een groote ses en *E* met ♭ in een kleijne ses.

Exempel.



6. Regel van A.

A past op *A* in een acht: en op *E* in een vijff off quint en op *C* in een kleijne drije en op *C*♯ in een groote drije. En somtijts in *F* een kleijne ses en op *F*♯ in een groote ses.

Exempel.

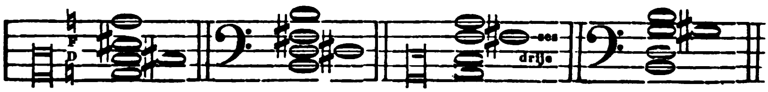


7. Regel van ♮

B is twederleij de vierkante en harde ♮ aldus geteijkent en de ronde off saghte ♭ aldus gestelt.

De ♮ past op ♮ in een acht off octave op *F* [♯] in een quint off vijff in *D* in een kleine drije op *D*♯ in een groote drije. somtijts op *G* in een kleijne ses. en op *G* [♯] in een groote ses.

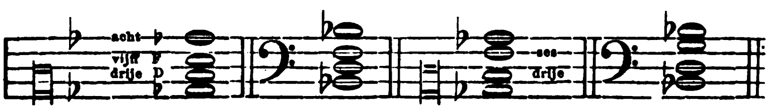
Exempel.



Van de ronde ♭.

. ♭ past op ♭ in een acht, en op *E* met *F* [*sic*] in een quint off vijff en op *D* in een drije, somtijts op *G* in een sesse.

Exempel.



Nota.

♭ in *E* past op [*E*] ♭ in een acht, en op de ronde ♭ in een quint, off vijff. en op *G* in een drije somtijts op *C* in een ses.

Exempel.



Hier uijt kanmen sien en leeren alle de goede samenklanke van de stemme welk men met de ooren sal gewaar worden vermits alle goede off samenklanke haar mengen en lieffelijk in de ooren vallen, maar de onklanken off quaade klanken als halve Toonen, Toonen, sevens, negens etc. knerselende in de ooren en sijn onaangenaam.

[*Hier breekt de text af, zonder aanduiding van het einde.*]

DE NOORDSCHE BALK.

Onder deze benaming vindt men in den *Catalogus* van het Museum van het Friesch Genootschap van Geschied-, Oudheid- en Taalkunde te Leeuwarden, onder n° 976—978 drie exemplaren van een snarenspeeltuig vermeld, waarbij de oude Friesen hunne wereldsche en geestelijke liederen zongen. N° 977 en 978, zijn in deze eeuw nagemaakt, maar n° 976 is van oudere dagteekening. Met den haren strijkstok is het onder n° I afgebeeld. De lengte is 101 centimeter, de breedte 23 dito en de diepte van de kast 8 dito.

Nevens deze afbeelding n°. I vindt men eene tweede, genummerd II. De maat van deze voorwerpen kunnen wij niet zuiver opgeven daar deze niet wordt vermeld in het werk, waaruit zij zijn nageteekend. Deze afbeeldingen toch komen voor in William Jackson Hooker's *Journal of a tour in Iceland in the summer of* 1809 (London 1813) I, 283. Wat deze er t. a. p. (blz. 282 en 283) over mededeelt is het volgende:

Na een diner bij den Deenschen staatsraad te Inderholm op IJsland gaf hij zijn wensch te kennen om wat IJslandsche muzijk te hooren. Daarop kwam het geheele gezin in de boekenkamer bijeen en zong eenige geestelijke liederen onder begeleiding van een Deensch orgel. »Daarna werd ik door de dochter van den staatsraad onthaald op »Deensche en IJslandsche liedjes, begeleid door toonen, ontlokt aan »het Lang-spel. Dit Instrument is sedert lang in on»bruik geraakt, zoodat het thans (1809) uiterst zeld»zaam voorkomt en inderdaad zeer weinige IJslanders, buiten »de staatsraad en zijn gezin, in staat zijn om met eenige bedre»venheid er op te spelen. Het bestaat uit eene smalle doos of

»kistje (*box*), meer dan drie voet lang, met een veel wijder, half »cirkelvormig uiteinde, waarin de klankgaten zijn. De metalen »snaren, die tot vijf kunnen gaan, zijn over de geheele lengte van »dit kistje gespannen en worden aangehaald of losser gemaakt door »middel van houten pinnen als bij onze gewone viool. Men bespeelt »het gewoonlijk met een strijkstok van paardenhaar, terwijl het instru- »ment zelve op tafel ligt, maar de dochter van den staatsraad gebruikte »dikwijls alleen hare vingers als bij een guitar. Zij drukte dan alleen »het uiteinde van haren duim op de snaren, en bewoog dien op en »neder om de verschillende toongeluiden te voorschijn te brengen. »De hier bijgevoegde afbeelding van het Lang-spel sedert mijne »terugkomst in Engeland uit mijne herinnering geschetst, zal een »tamelijk goed denkbeeld van diens vorm geven."

Von Troil [1]) gewaagt nog van een ander IJslandsch muzijkinstrument, genaamd Fidla [2]), hetwelk twee paardeharen snaren heeft en op dezelfde wijze met een strijkstok bespeeld wordt. »Ik was nimmer," zegt Hooker, »zoo gelukkig om het te zien. Evenmin was ik ooit zoo »gelukkig om den Symphon te zien, ook door denzelfden schrijver »vermeld. Ik heb redenen om te gelooven, dat het eene zoowel als »het andere instrument niet meer bestaan. De toenemende armoede »van IJsland heeft waarschijnlijk geen lust meer doen gevoelen om »het weinigje troost, dat zij daaruit konden putten, te genieten, »evenmin als uit andere bronnen van schuldeloos genot, die wij »lezen dat onder hen gemeen waren."

Leeuwarden, 30 Maart 1883. Mr. J. Dirks.

---

[1]) Dr. Uno von Troil, *Letters on Iceland* (1772). London 1780. 8°. p. 92. *). Van dit werk verscheen eene Nederlandsche vertaling. Leiden 1784 8°. bl. 76 (*a*). „Ik heb in Ysland twee Muzyk-Instrumenten gezien, namelijk „*Laangspil* met zes snaren van geel koper en Vidla met twee snaren van „paardenhair. Op beide wierd met een strijkstok gespeeld. Ook", zegt *von Troil*, „hoorde ik spreken van een ander instrument, *Symphon* genoemd, „maar dit heb ik niet gezien".

[2]) Vidla = Videl, Viool in Friesland.

MEDEDEELINGEN.

HET HOMMELTJE ALS ORGELREGISTER.

In mijn antwoord op de vraag betreffende den hommel, in het eerste stuk van dit tijdschrift, zeide ik op bl. 4, dat de *hommel*, als orgelregister, mij slechts eens, en nog wel onder de benaming van *lier*, in het orgel der kerk te Goes was voorgekomen.

Na het afdrukken vond ik onder mijne aanteekeningen over de oudste orgels in ons land, het register onder zijn waren naam vermeld.

In het bestek voor een, door de orgelmakers Mr. Bernt en zijn zwager Mr. Jan Graurok in den jare 1518 in de Groote kerk te Gorinchem, volgens het model van het groote orgel te 's Gravenhage te vervaardigen orgel, vond ik als het laatste register der dispositie opgegeven: »*Een klinkende Cymbale, als kleine hommelkes.*" Het hommeltje was dus in het begin der zestiende eeuw in Holland als orgelregister in gebruik.

Nog zij vermeld dat, volgens eene mij verstrekte mededeeling van den heer Boeles, het museum van het Friesch Genootschap drie Noordsche Balken bezit, een oude en twee die nog in deze eeuw vervaardigd zijn.

J. C. Boers.

MARTINUS VAN DER BIEST.

Op de vraag van den heer Mr. J. I. van Doorninck, aangaande bovenstaanden instrument-maker diene het volgende uit *Léon de Burbure's* »Recherches sur les facteurs de clavecins et les facteurs d'Anvers, depuis le seizième jusqu'au dix-neuvième siècle," alwaar

men op bl. 21 leest: »1558. *Martin van der Biest* entra dans la gilde en même temps que Jacques Aelbrechts. Il est le neuvième parmi les dix facteurs de clavecins ayant sollicité leur admission dans la corporation de Saint-Luc, en 1558."

Het door *van der Biest* vervaardigde clavecimbel in het museum te Neurenberg is een zeer zeldzaam en merkwaardig instrument. Eigenlijk zijn het twee instrumenten in éen kast onder een zeer kunstig beschilderd deksel, het eene, waarvan de toetsen zich aan de linkerhand bevinden en waarvan de snaren over de geheele lengte van het instrument loopen; het andere, met de toetsen aan de rechterkant en met kortere snaren bespannen, zoodat het onder de snaren van het eerste kan uitgetrokken en ingeschoven worden, en tot een vierhandig spel kan dienen.

In den *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* van het jaar 1879 vindt men er eene beschrijving met afbeelding van, welke door Dr. A. Reismann in zijn *Illustrirte Geschichte der Deutschen Musik* overgenomen is.

J. C. Boers.

COMPOSITIËN VAN JAN PIETERS SWEELINK.

Onlangs vernamen wij dat het Britsch Museum te Londen eenigen tijd geleden in het bezit geraakt was van handschriften waarin compositiën van Nederlandsche meesters, en onder hen van Sweelinck, voorkomen.

In eene verzameling getiteld: *Le Belle nimfe; madrigali a sei voci*, waarvan echter helaas slechts 4 stemboeken voorhanden zijn, komt een madrigaal van Sweelinck voor, getiteld: *Madonna con quest' occhi*. Of dit dezelfde compositie is die onder dien naam in het verzamelwerk *Nervi d'Orfeo* (waarvan onze Vereeniging twee stemboeken bezit) voorkomt, is zonder nadere mededeelingen niet uit te maken.

In een anderen Bundel getiteld: *Liquide Perle*; *Madrigali a cinque voci*, (waarvan slechts drie stemboeken voorhanden zijn) is een

madrigaal van Sweelinck opgenomen dat ten titel voert: *Face donques* en tot hiertoe nergens was vermeld gevonden.

Doch het allerbelangrijkste is, dat thans gebleken is dat het Britsch Museum ook eigenaar is van een gedeelte der eerste uitgaaf van de Psalmen. Tot heden was men niet verder gekomen, dan dat Tiedeman in zijn Biografie giste dat die uitgave omstreeks 1602 of 1603 moest hebben plaats gehad. Uit de nu aan het licht getredene Alt-partij van het tweede en derde boek blijkt die gissing juist geweest te zijn. De titel daarvan luidt, als volgt: *Cinquante Pseavmes de David, mis en musique à* 4, 5, 6 *&* 7 *parties, par Ian Swelinck Organiste. Altus. A Amsterdam*, MDCIIII.

Drukker noch uitgever zijn er op vermeld, zoodat het den schijn heeft alsof de componist ze voor eigen rekening uitgaf.

Dadelijk, nadat bovenvermelde bizonderheden ons ter kennis waren gekomen hebben wij pogingen in het werk gesteld om meer volledige inlichtingen te verkrijgen en hoopen wij in staat te zijn die in het volgend nummer van dit tijdschrift onzen Beschermers en Leden te kunnen mededeelen.

VANT OFFICIE DES ORGELIST VAN SANCT MARTENS KERCK BINNEN ONSER STADT TIEL.

Die orgelist der stadt Tiel binnen sanct Martens kerck is verbonden alle naebescreuen festen ende dagen the spoolen, oick alle puncten te onderhalden als hier naebescreuen staen. In den irsten sal die Orgelist op den paessch auont nae dat men van die vont gecomen is die misse ende vesper spolen. Item desgelijckx op den paesschdach mit die vier volgende Heijlige dagen spoolen in die Mettenen Te deum laudamus &c. die missen ende vesperen ende ad fontem tegaen oick voirt als den Heijligen olij gecomen is so sal hij spoolen Te deum laudamus oick spoelen die Compleeten van Annunciationis Mariae, op den auont ende oiren dach, oick die Completen van den Paesschauont, Paesschdach mit die Completen der naeuolgende heijlighe dagen desgelijckx oick in octaua paschae beijde die vesperen ende smorgens in die Metten Te deum &c. Voirt moit

hij spolen alle die sondagen van beloken paesschdach aff tot beloken pinxterdach toe inclusiue in beijde vesperen ende missen, mit desen nae bescreuen heijlige dagen Compassionis Mariae, Philippi & Jacobi Inuentionis Crucis, Ascensionis domini oick in beide vesperen ende missen. Des moit hij oick Dominica Cantate — propter Inuentionem reliquiarum Compassionis Mariae, Philippi & Jacobi, Ascencionis domini in die Mettenen Te deum spoolen. Ingelijken Pinxter auont die misse ende irste vesper spoolen, op den Pinxter dach mit die drie volgende heijlige dagen, beloken pinxter dach ende des auonts te voren Sacraments auont ende dach. In Octaua Trinitatis auont ende dach alle die vesperen beide spoolen, ende in hair Mettenen smorgens Te deum. Oick Visitacionis Mariae, Translationis Martini, Dedicationis Templi, Assumptionis Mariae, Natiuitatis Mariae, Conceptionis Mariae, Michaelis, Omnium sanctorum, Martini patroni nostri, beide die vesperen, missen ende in die Mettenen Te deum, ende oick cum prosa. Voirt Agnetis Conuersionis Pauli, Agathae, Cathedrae Petri, Matthiae apostoli, Gregorii papae, Ambrosie, Marci Euangelistae, Joannis ante portam Latinum, Augustini, Natiuitatis Joannis Baptistae, Lebuini, Petri & Pauli, Laurentij, Bartholomaei, Decollationis Joannis Baptistae, Exaltacionis Crucis, Matthaei apostoli, Hieronijmi, Lucae Euangelistae, Undecim milium Virginum, Symonis & Judae, Elijzabeth, Catarinae, Andreae Nicolai, Thomae apostoli alle deese voersz daghen beide die vesperen ende missen, des moit hij in die Mettenen van Ambrosii, Augustini, Undecim milium Virginum, Laurentii ende Caterinae Te deum spoelen ende die prose mit den Respons in die Mettenen van sanct Caterijna.

Noch sal hij spolen op den Kersauont die irste Vesper, ende op den Kersnacht Verbum caro mit die prosa ende Te deum, mit alle drie die missen des kersdach ende anderde vesper ende des auonts die Compleet. Ingelijken op sanct Steuensdach, sanct Joannes dach oir vesperen, missen ende Te deum Compleet. Oick aller Kijnderdach so veer als den dach compt op een sondach, Item Jairsdach, Epiphaniae, Purificationis, Annunciationis beide oir vesperen, missen ende smoirgens Te deum. Oick sal hij spolen in festo Annunciationis Mariae, in beyde Completen den hymnum Nunc dimittis, ende idt Salue &c.

Oick wat festa dat solennes octauas hebben, moit hij oick op die Octavadaghen spoelen in beide die vesperen ende missen. Desgelijken wat duplicia festa, datter in die sollenne octauen comende syn, moit hij die vesperen ende missen oick spolen.

Voirt moit hij spolen allen votijff Missen, als voir pestilencij, voir vrede &c. ende dergelijken, ende al voirt van der kercke wegen is, off onse gnedige Heer lit doen, off van der stadt wegen, die Misse mit Te deum, off nae dat die saeck eijsschenden is.

Oick sal die orgelist gehalden wesen nae idt loff in summis festis ende solennibus festis, als die vier hoochtijden mit oir naevolgende drie heylich daech Ascensionis domini, Trium Regum ende dergelijken, spolen een Moutet off meer, na wtwising der festdaghen.

Oick en sal die orgelist niet buyten der stadt reysen off geenen dienst woe vurscreuen versuemen dan by merkliche noitsaeken; ende niet wtreysen dan mit consent des pastoirs inder tijt, der kerckmeesteren ende praesency heeren, ende niet langer buyten der stadt blyven dan daghen. Oick geen leer jongen op enyghe duplicia festa off meerder ende hoogher fest daghen opt orgel laeten spoelen in missen off vesperen, ten weer saeck datse dan so gescict waeren datse enen meister verstrecken solden, off die orgelist sieck wair, off noitlich buyten den stadt. Ende offter by synen tyden enijghe nieuwen beyermeester van die stadt aengenomen worde, sal hy gehalden wesen den selven beyermeester int beyeren onderrichting te doen. Ende oick mede die vroe misse op den paessch dach spolen, ende die vroe misse op kersdach.

Hier voir sal hem die stadt van Tiel ten allen iaeren wtreicken ende geuen thien lopender gulden. Ende ten allen twe iaeren een nije cleding. Item idt gasthuys tot Tiel sal hem alle iaer geuen thien lopender gulden en een mait weyts. Ende die kerckmeesters alle iaer sestien lopender gulden. Oick moet hy alle donredach des smorgens te ses vren die sacraments Misse spolen, wair van hem Aert Nulants erffgenaemen iairlixs geven . Ende oick alle donredaechs des auonts sacramentsloff spolen, wair van hem die Dekens vant sacrament gilde alle iair geuen enen ryder gulden.

Voirt zo moit die orgelist per totum annum des dienstdaechs, woensdaechs ende donredaechs als oick boven verhaelt is, ende saterdach

smorgens de domina, oir missen spoelen, anter smorgens hora sexta so veert solennen octauen ende heylige dagen zijn, off te negen vren ter hoochmissen, wtgenomen a Dominica passionis vsque ad festum Paschae. Oick sal hij spolen die vier Kalander missen De Sacramento, De S. Trinitate ad refectionem, De S. Spiritu, De domina nostra ad refectionem. Voirt [1]) moit hy spoelen sub poena ad primas vesperas ende summum Missam deese naebescreuene festdaghen Conuersionis Pauli, Agathae, Gregorii, Decem milium martyrum, Translationis trium Regum, Inuentionis Stephani, Vndecim milium Virginum, Ceciliae, Barbarae, des moit hij Petri ad Catredam, Bernardi, Andreae allien ad summam Missam spolen, ende vndecim milium Virginum Miss mane hora sexta. Ende Transfigurationis domini ad vtrasque vesperas & ad summam Missam. Oick op allen Composita esta spoelen so missen so vesperen.

Hier voir moit idt Capittel van Tiel den orgelist iairliq wtrichten en de geuen ses guldens gefalueerts gelts.

Voirt so moit den orgelist idt gansche iair doir, allt auont spoelen idt loff gesticht in die eer van onser lieven vrouwen met gesengen nae wlwysing des tijts, witgenomen a dominica Passionis tot Paessch auont toe exclusiue. Hier voir moeten die deken van onser lieuen vrouwen bruerscap den orgelist iairlix wtreyken vyff gulden lopens gelts.

Oick moit die orgelist alle lieuen vrouwen festen voir die hoochmissen idt loff spoelen Gaude Maria &c. dat hem sonderling geloont woirt.

Item alle deese voergenoemde articulen ende dagen woe vurscreuen sal den orgelist sculdich syn te onderhalden ende te achteruolgen ende dair niet gebrecklich hem in laeten vijnden bij verboirnisse sijns diensts.

---

[1]) *In Margine:* Id semper quando conducitur solet stipulare Capitula modo praedicto.

Van Mr. H. O. FEITH, te Groningen ontvingen wij de volgende aanteekeningen:

Mr. FRERICK LEVINCK Organista komt in een h.s. in het Archief nr. 98 in folio, veelvuldig voor in de jaren 1605—1617. Hij schijnt als voogd over minderjarigen nog al administratie gehad te hebben en daardoor genoodzaakt geweest te zijn om te procedeeren. Dit h.s. bevat de civile sententiën van burg. en raad van Groningen.

»Op de requeste van HENDRICK HERMANS VAN LOON in de St. Jacob, om betaling te mogen becoomen van het orgel, hetwelcke hij in de Academiekerk (Broerkerk), heeft gesteld." ... »besloten omme met vollencomen macht te disponeren op het versoeck." (Res. van de staten van Stad en Lande van 25 Aug. 1674).

Aan den organist LUSTIG voor de opdragt van zijn boek 100 ducatons vereerd. (Raadsresolutie 25 Nov. 1786).

Overeenkomst te sluiten met den orgelmaker FRANS CASPAR SNITGER van Hamburg op expresse order van H. E. Mog. herwaarts ontboden van Swolle over het repareren van de defecten in het orgel der groote kerk, *a.* het orgel repareren, *b.* het verbeteren en in staat brengen van het rugpositief, *c.* vooralsnog het brengen van andere stemmen in advijs gehouden, *d.* de windladen enz. te repareren. (Raadsresolutie 15 Oct. 1728).

Over het houden eener *Opera* door de regering toegestaan, maar op de preekstoel scherp afgekeurd. (Secrete res. van burg. en raad 5 en 6 Mei 1780).

In de Bijdrage tot de Geschied- en Oudheidkunde van Dr. G. Acker Stratingh, Mr. H. O. Feith en Mr. B. W. S. Boeles deel 2 bl. 162, deelde ik mede: »een getuigenis van Burg. en Raad der stad Groningen van 21 April 1592, dat eenige Engelschen, die in dienst waren van den landgraaf van Hessen gedurende 14 dagen in Groningen, schoene spoelen van comedien ende anders geageert, oeck seer delectable ende soete musicque stucken op diverschen snaer instrumenten gespoelet

ende zich tuchtich oprecht ende vroem geholden ende gedroegen ende hebben."

In die zelfde »Bijdragen" dl. 9 bl. 162—166 gaf ik eene mededeeling over het klokkenspel in de Martinie- en de A-torens, waarin het een en ander over den vervaardiger, de zwaarte der klokken, de kosten enz.

In deel 7 bl. 317, werd des klokkenspeelers tractement in 1586 door mij vermeld.

Wij vestigen de aandacht op eene verhandeling van J. H. W. Unger over Constantijn Huygens en de familie van Eyck in het Tijdchrift: Oud-Holland, jaarg. I, afl. 2.

PROGRAMMA'S VAN HISTORISCHE CONCERTEN.

Den 26sten Mei 1837 had er te 's Gravenhage ten huize van Dr. F. C. KIST, den eersten en kundigen redacteur van het muziekale tijdschrift Caecilia een »Historische muzikale avond" onder directie van den Heer Renaud plaats, waarop de volgende muziekstukken werden uitgevoerd:

1ste Gedeelte.

(*Vrije Stijl*).

1. Terzettino voor Sopraan, Tenor en Bas, uit de Serenade *Acis en Galathea* . . . . HÄNDEL.
2 Scène met koor, uit de opera *Armida*. . GLUCK.
3. Grave uit een een quintet N°. 1, 3e liv. op. 57, voor 2 Violen, Alt en 2 Bassen. BOCCHERINI.
4. Allegro maestoso van Quartet N° 56, voor 2 Violen, Alt en Bas . . . . . J. HAYDN.
5. Trio voor Sopraan, Tenor en Bas, uit de opera *die Zauberflöte* . . . . MOZART.
6. Trio voor 2 Sopranen en Tenor, uit de opera *Tigranes* . . . . RIGHINI
7. Italiaansche Trio (Tremate empi, tremate) voor Sopraan, Tenor en Bas . . . . . VAN BEETHOVEN.
8. Andante van Quartet N°. 2, voor 2 Viol., Alt en Bas. (Voor de afwisseling hier geplaatst) MOZART.
9. Duo Buffo, voor Alt en Basstem uit de Opera (*d'una in bene ed una in male*). . PAER.
10. Quartet voor Sopraan, Alt, Tenor, en Baryton, uit de opera *Oberon* . . . . C. M. VON WEBER.
11. Quartettino voor Sopraan, Tenor en twee Bassen, uit de opera *Semiramis* . . . ROSSINI.

2e Gedeelte.

(*Strenge stijl*).

1.	Quintet (Magnificat) voor Sopraan, Alt, twee Tenoren en Bas	ORLANDUS LASSO.
2.	Quartet (*In te Domini speravi*) voor twee Sopranen, Alt en Tenor	HEINRICH SCHÜTZ
3.	Twee koren uit het Oratorium *Salomon*	HÄNDEL.
4.	Twee Choralen en slotkoor uit de *Passions* muzijk, volgens *Johannes*	S. BACH.
5.	Duet N° 11, voor Sopraan en Alt . .	DURANTE.
6.	N°. 1 en 12 voor Sopraan en Alt, van de *Stabat Mater*.	PERGOLESI.
7.	Quartet voor Sopraan, Alt, Tenor en Bas	J. HAYDN.
8.	Trio (Canon) *Adoremus in Aeternum*, voor 3 Sopranen	CHERUBINI.
9.	Allegro molto van Quartet N°. 3, op 59, voor 2 Violen, Alt en Bas, (vrye Styl) .	VAN BEETHOVEN.
10.	Koor en Septet uit het Oratorium *die Sieben Schlaefer*	C. LÖWE.
11.	Duet voor Tenor en Bas, en twee Koren uit het Oratorium *de Paulus* (sic) . .	MENDELSSOHN BARTHOLDI.
	Benevens eene kleine Fuge van een slotkoor uit *de Jephta*	HÄNDEL

Dit laatste is opzettelijk voor een Slotkoor gekozen, om te doen hooren dat HÄNDEL's compositie, na alle gehoorde belangrijke muzijkwerken, dezelfde werking en onschatbare waarde blijft behouden.

Aan dit uitgebreide programma was toegevoegd eene vijftien bladzijden beslaande »Korte levensbeschrijving van voorname toonkunstenaars, wier werken dezen avond zullen worden uitgevoerd."

Hoe naïf ons thans de woorden van Dr. Kist aan het slotnommer van het programma geplaats mogen voorkomen, zoo diene men indachtig te zijn, dat er te dien tijde in ons land eene overdrevene vergoding van Mendelssohn heerschte, de gelegenheden om de Oratoriums van Bach en Händel te kunnen genieten, uiterst schaars waren en dienvolgens de gegevens voor een juist oordeel over de koorwerken dier groote meesters ontbraken.

J. C. B. .

IN HET BUITENLAND.

In het eerste stuk van dit Tijdschrift gaven wij de programma's van drie Concerten, gegeven in 1881 door het »Tonkünstler-Verein te Breslau, onder leiding van den Heer EMIL. BOHN. Thans volgen hier de opgaven van hetgeen op de latere concerten is uitgevoerd.

VIERDE SOIRÉE.

6 Maart 1882.

Kamermuziek in Duitschland van J. S. BACH tot J. HAYDN.

Twee Orgelstukken	J. S. BACH.
a. Koraalvoorspel: *Nun komm der Heiden Heiland.*	
b. Praeludium H-mol.	
Adagio en Fuga voor Viool-Solo (uit Sonate III)	Idem.
Vijfde Fransche Suite voor Klavier . . .	Idem.
Aria di *Giovannini*, 1stemmig met Klavier (mogelijk van)	Idem.
Drie stukken voor 2 Violen en Bas . . .	G. F. HÄNDEL.
a Allegro uit Sonate N°. 6 op. 5.	
b. Menuet „ „ „ 7 „ 5.	
c. Allegro „ „ „ 4 „ 2.	
Courante, voor Klavier	G. MUFFAT.
Gigue	C. H. GRAUN.
Twee liederen, 1 stemmig met Klavier . .	J. V. GÖRNER.
a. *Die Alte.*	
b. *Der Morgen.*	
Capriccio D-mol, voor Klavier	W. F. BACH.
Bitten, 4 stemmig met Klavier	C. P. E. BACH.
Prestissimo voor Klavier, uit de B-dur Sonate	J. C. BACH.
Quartet N°. 13, E-dur, op. 3, N°. 1, voor 2 Violen, Alt en Violoncel.	J. HAYDN.

VIJFDE SOIRÉE.

13 Maart 1882.

Kamermuziek in Duitschland van J. HAYDN tot L. VAN BEETHOVEN.

Drie Koorliederen.	JOS. HAYDN.
a. *Aus dem Dankliede zu Gott.*	
b. *Der Augenblick.*	
c. *Beredsamkeit.*	
Aeol.	J. A. HILLER.
Die frühen Gräber	C. G. NEEFE.
Twee Liederen.	J. P. A. SCHULTZ
a. *Der Knabe an ein Veilchen.*	
b. *Neujahrslied.*	
Fantasie F-mol voor vierhandig Klavier .	W. A. MOZART.
Das Veilchen	Idem.
Duo voor Viool en Alt, op. 12 N°. 1. . .	Idem.
Das Bändchen.	Idem.
Sonate E-dur, op. 14 N°. 1	L. VAN BEETHOVEN.
Busslied	Idem.
Adagio en *Rondo Allegro* uit het Sextet Op. 81ᵇ voor 2 Violen, Alt, Violoncel en 2 Hoorns	Idem.
Wie gleitet schnell das leichte Boot . . .	Idem.

ZESDE SOIRÉE.

20 Maart 1882.

Kamermuziek in Duitschland

van L. VAN BEETHOVEN tot F. MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Allegro Moderato uit het Trio, op. 97 voor Piano, Viool en Violoncel	L. VAN BEETHOVEN.
Andante met variatiën uit de Klavier-sonate, op. 109	Idem.
Maestoso en *Allegro* uit het kwartet op. 127 voor 2 Violen, Alt en Violoncel . . .	Idem.
Lied der Nacht	J. F. REICHARDT.
Nimmersatt	C. F. ZELTER.
Der gute Kamerad	C. KREUTZER.

Momento capriccioso . . . . C. M. von Weber.
Twee Liederen uit Theodor Körner's *Leijer und Schwert* . . . . Idem.
a. *Schwertlied.*
b. *Lützow's wilde Jagd.*
Erlkönig . . . . Fr. Schubert.
Impromptu, op. 142 N°. 3. . . . . Idem.
Mailied . . . . M. Hauptmann.
Tragödie Drie volksliederen . . . . . F. Mendelssohn Bartholdy
Auf dem See . . . . Idem.

Saizoen 1882/83.

EERSTE SOIRÉE.

4 December 1882.

Het meerstemmig wereldlijk Duitsche Lied, van het einde der 15de tot het begin der 17de eeuw.

Ach herzigs Herz . . . . H. Finck.
Isbruck, ich muss dich lassen . . . . . H. Isaac.
Ietzt bringt Sanct Martin gesellschaft vil . L. Senfl.
Der Gutzgauch anff dem zaune sass . . . L. Lemlin.
Der Wein, der schmeckt mir also wol . . A. Scandellus.
Ich weiss ein Megdlein hüpsch vnd fein . J. Knöfel.
Intermezzo: Twee liederen voor Hoorn en Klavier. . . . .
a. *Ich fahr dahin* . . . . Lochheimer Liederbuch.
b. *Ach Got, wem sol ich klagen* . . 65 Teutscher Lieder. Strassburg, 1536.
Nun schürtz dich Gretlein, schürtz dich . J. Eccard.
Venus, du vnd dein kind . . . . J. Regnart.
Ich vnd du . . . . N. Rosthius.
Nun last vns frölich sein . . . . H. L. Hassler.
Wilhelmus von Nassawe . . . . M. Franck.
So wünsch ich jr ein gute nacht . . . . Musicalischer Zeitvertreiber. Nürnberg 1609.

TWEEDE SOIRÉE.

11 December 1882.

Het meerstemmig wereldlijk lied (a capella) in de 19de eeuw.

Die Nacht	FR. SCHUBERT.
Im Sommer	M. HAUPTMANN.
Twee liederen voor 2 vrouwenstemmen . .	Idem.
a. *Freie Natur.*	
b. *Unter Lindenbäumen.*	
Jagdlied	F. MENDELSSOHN BARTHOLDY
Turkisches Schenkenlied	Idem.
Twee Romancen voor 4 vrouwenstemmen .	R. SCHUMANN.
a. *Der Wassermann.*	
b. *Jäger Wohlgemuth.*	
Morgenwanderung.	J. DÜRRNER.
Intermezzo: Heroide über C. M. von Webers *Schwertlied*, *Gebet* und *Lützow's wilde Jagd*	F. LISZT.
Ein Mann, ein Wort	H. MARSCHNER.
Der Wasserrose	NIELS W. GADE.
Mailied	R. FRANZ.
Ich halte ihr die Augen zu	R. VOLKMANN.
Willkommene Ruhe	G. VIERLING.
In stiller Nacht	J. BRAHMS.
In Mauern und in Zimmern.	J. SCHÄFFER.

DERDE SOIRÉE.

26 Februari 1883.

Uitgezochte gedeelten uit de Opera's van GLUCK.

Orpheus: Scene (act. II) en Aria (act III).
Alceste: Scene (act I).
Iphigenie in Aulis: Scene (act III).
La rencontre imprévue (Die Pilgrimme von Mekka) Aria (act III).
Paris und Helena: Aria (act V).
Armide: Koor en ensemble (act I).
Iphigenie in Tauris: Scene (act II) en slotkoor.

VIERDE SOIRÉE.

12 Maart 1883.

De bloeitijd der Katholieke Kerkmuziek (2de helft der 16de eeuw).

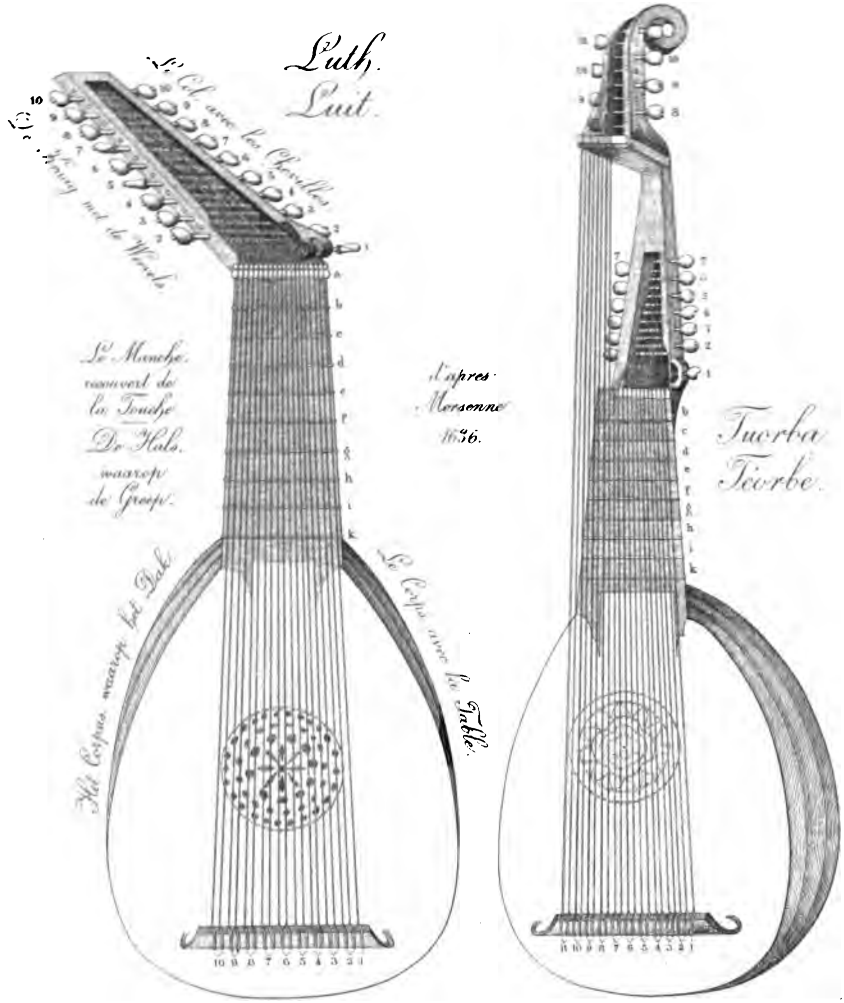
Haec dies quam fecit Dominus	G. M. NANINI.
Ecce quomodo moritur justus	J. HÄNDL.
Assumpta est Maria	G. AICHINGER.
Domine exaudi orationem meam, voor 10 stemmen (2 koren).	G. GABRIELI.
Improperia	T. L. DA VITTORIA.
Cantate domino canticum novum, voor 12 stemmen (3 koren).	H. L. HASSLER.
Drie Orgelstukken:	
a. *Canzone*	C. MERULO.
b. *Arioso*	A. GABRIELI.
c. *Canzone*	F. MASCHERA.
Jubilate Deo omnis terra	G. GABRIELI.
Tristis est anima mea	ORL. DE LASSUS.
Tu es Petrus	G. P. S. DA PALESTRINA.
Tenebrae factae sunt	Idem.
Sanctus (Missa *Papae Marcelli*).	Idem

Op 2 Mei 1883 werd nog een Soirée gegeven, die echter niet als *historisch* aangekondigd is. Daarop werden alleen de volgende oude compositiën ten gehoore gebracht:

Twee zesstemmige liederen . . . . H. L. HASSLER.

a. *Ach süsse Seel.*

b. *Nun hat ein end mein klagen.*



A. J. W. sculps.

P. W. M. T. impr.

HET LUITBOEK VAN THYSIUS

BESCHREVEN EN TOEGELICHT.

INLEIDING.

I.

Het boek en zijn verzamelaar.

Het handschrift waarvan ik mij voorstel hier een beredeneerde beschrijving te geven, is voor de kennis van ons muzikaal verleden van belang, omdat het bevat hetgeen wij tegenwoordig het répertoire zouden noemen van een ijverig liefhebber omtrent de grensscheiding tusschen de zestiende en de zeventiende eeuw, op lateren leeftijd met stukken van een ander karakter aangevuld.

Het behoort aan de bibliotheek van Joannes Thysius te Leiden, en trok mijne aandacht in den catalogus dier verzameling, van de hand van den heer P. A. Tiele, waarin ik naar geheel andere dingen zocht. Voor de welwillendheid waarmede het mij ten gebruike werd afgestaan, verdient het bestuur onzen hartelijken dank.

Het boek, in folio met perkamenten band, heeft titel noch register, en bestaat uit 264 vel (528 bladen) afgesneden schrijfpapier, hoog 30.5 en breed 20.5 centimeter, waarop met de boekdrukpers notenbalken van zeven lijnen zijn aangebragt, negen op elke bladzijde. De meeste dier balken zijn beschreven met de teekens van de zoogen. fransche luittabulatuur. Als rugtitel staat op den band alleen dit: »*No. 1 Musieck op 7 linien.*"

Het papier is voor ongeveer $^4/_5$ fransch en voor het overige zwitsersch [1]). Het fransche watermerk (tweeledig) wordt niet in dezelfde vormen teruggevonden bij de Stoppelaar [2]); doch de kroon, de twee tegen elkaar gekeerde letters (C), de dubbele V en de staf waaraan deze bevestigd is, keeren in de zestiende eeuw bij andere fransche merken terug. Het zwitsersche watermerk (wapenteeken van Bazel) is in twee varianten aanwezig, waarvan de eene sprekend gelijkt op eene der figuren in het aangehaalde werk, die in de eerste jaren der zeventiende eeuw in gebruik was.

Wat de muziekstukken aangaat, waren zoovele van de vaderlandsche en uitheemsche zangwijzen als ik elders heb kunnen terugvinden, reeds vóor of kort na het jaar 1600 in wezen. De titels der danswijzen bevatten namen als *Graeff Maurits*, *Son Excellentie* (vermoedelijk dezelfde prins van Oranje als stadhouder), *Comte de Solms* (reeds in 1596 hebben wij den verdediger van Hulst van dien naam), den *Duque Mathias* (1577—80 in de Nederlanden, 1612—19 duitsch keizer), en de overige wijzen op geen anderen tijd. De latijnsche kerkmuziek, die met een zeer kleine en spaarzame hand door een man van jaren geschreven is, vol correcturen, alsof zij op het oogenblik-zelf voor de luit gearrangeerd was, is, voor zoover men het kan nagaan, geput uit antwerpsche muziekdrukken van 1619, 1628 en daaromtrent. Nagenoeg al het overige is afkomstig van een jeugdiger en flinker schrijver, en blijkbaar vroeger opgeteekend.

Nu staat op de eerste bladzijde deze aanteekening:

»*Johan Thijs wt d'Auctie van Smoutius*".

---

[1]) Van zwitsersch papier zijn fol. 149—155, 222—236, 244—245, 248—255, 266—273, 282—287, 298—309, 313—314, 316—319, 321—329, 361—367, 402—409, 514 tot aan het slot. Ik volg hier de foliëring met potlood, waarin ik een paar malen een blad had overgeslagen, en dit dan liever met het vorige nummer en een sterretje teekende dan het geheele werk noodeloos over te doen.

[2]) Mr. J. H. de Stoppelaar, „Het papier in de Nederlanden gedurende de Middeleeuwen, inzonderheid in Zeeland," in het „Archief van het Zeeuwsch Genootschap", IIe deel, Middelb. 1866—69. Bij deze belangrijke verhandeling zijn vele watermerken afgebeeld.

De naam Smoutius komt zoover ik weet aan niemand in die dagen toe dan aan Jacobus Smoutius uit den Haag, in 1632 op achttienjarigen leeftijd als student in de letteren te Leiden ingeschreven, en dan aan den bekenden geestelijken woelwater Adriaan Joriszoon Smout, predikant te Amsterdam sedert 1620, in 1630 van daar verbannen, en in zijn geboorteplaats Rotterdam overleden tusschen 11 en 18 Febr. 1646. Deze laatste was van 1601 af te Leiden lector in de logica geweest, dus werd de veiling alligt hier ter stede gehouden, waar de letterkundige nalatenschap van een theologant der staatskerk den meesten aftrek vond, vermoedelijk in 1646 of 1647. Thijs, de stichter der bibliotheek, was toen 24 jaren oud en juist op den leeftijd om muziek te koopen.

Het boek kan dus, wat zijn ouderdom betreft, aan Smout den vijand van Vondel hebben toebehoord. Was het zijn eigen werk, en kan hij het zelf gebruikt hebben? Hij liet wel eene weduwe na, Heyltje Jansdochter Thooft, doch van kinderen uit zijn huwelijk kennen wij tot heden enkel Geertruyd, die zelve den 16 Jan. 1620 op zestienjarigen leeftijd met Theodosius L'empereur van Bremen, te Amsterdam in den echt was getreden. Het waarschijnlijkste is, dat dit nummer der verkooping niet soms een erfstuk was van een overleden kind, — hetwelk de moeder alligt als gedachtenis zou bewaard hebben, en dat bovendien meest ontleend zou zijn geweest aan bronnen uit 's vaders eigen jeugd, — maar een der boeken die Smoutius-zelven gediend hadden.

Nu weten wij uit de Acte der Noordhollandsche Synode van 1644 [1]), dat Smout »de Psalmen Davids *na de reghelen der Musyck* had op rijm ghestelt", en in dat jaar visitatie van zijn arbeid verzocht. Ook in de Zuidhollandsche Synode verscheen hij in hetzelfde jaar met hetzelfde verzoek. Hij was dus alvast geen vreemdeling in de toonkunst.

---

[1]) Zie een opstel van J. C. Verhoeff in de „Stemmen voor Waarheid en Vrede" van Julij 1883, waarvan prof. Acquoy mij een overdruk verstrekte. Voorts heb ik verscheidene authentieke gegevens uit het Rotterdamsche archief te danken aan de goedheid van den heer J. H. W. Unger, die mij almede in het bezit stelde van eene amsterdamsche aanteekening uit de papieren van wijlen onzen Mr. A. D. de Vries Az.

Inderdaad bevat ons Luitboek eenige proeven van psalmberijming, waarvan sommige verbeteringen bevatten op die van Dathenus, andere daar geheel van afwijken; b. v.

Ps. 20 (Dathenus).

Godt verhoor u gebedt dat gy doet
In uwen swaren noodt;
Godt Jacobs neem u in sijn behoet
In den tegenspoed groot.
Uyt den hemel sie hy uw lijden
En help u ook seer krachtig;
Van Zion den bergh t' allen tijde
Sterck u syn handt seer krachtig.

Ps. 20 (fol. 247 v.).

Godt uw gebedt verhoor ten dage
Van uwen noodt altijdt;
De naem van Jacobs godt u drage
In tegenspoed en strijdt;
Van 't heylichdom des heeren veylich
Hy sijn hulp u toe schicke,
Van Syon sijnen berch seer heylich
Hy u stutt end verquicke.

Een ander staaltje:

Ps. 124 (Dathenus).

Men mag nu wel seggen in Israel:
Had ons de Heer selve niet bygestaen,
Had hy ons saken niet genomen aan,
Als ons de volcken overvielen fel
Om ons uyt te roeijen en te verslaen; enz.

Ps. 124 (fol. 285 v. enz.)

Ey laet nu Israel toch seggen blij:
Waer daer geen Godt die ons heeft bygestaen,
Waer daer geen Godt die ons heeft bygestaen,
Wanneer de menschen tegen ons seer slij
Al met malkanderen sijn opgestaen;

2*a pars* (Luitboek).

Shadden ons levendich verslonden snel
In haren toorne over ons seer fel.
De waters hadden ons al lang bedekt,
De stroom ging over onse sielen slecht,
Ja over onse sielen waters hoogh.

3*a pars*

Gedankt sy Godt die ons niet geeft ten roof
Van hare tanden. Onse siel verblijdt
Is als een vogel van den strik gevrijt.
Tstrick is an twee, d'wy vrij, ons hulp is naeckt
In Godes naem, die d'heeml'en d'Aerde maeckt.

Uit zulke dichtproeven kon allengs een volledige psalter ontstaan, als die door Smout in zijn ouderdom aan de kerk werd aangeboden.

Aan tijd voor de beoefening van dicht- en toonkunst had het hem zeker niet ontbroken. Geboren tusschen 4 Oct. 1578 en 12 Apr. 1579, als zoon van Joris Adriaensen Smout en Geertruy Cornelisdr. van Tetrode, hier als student ingeschreven op 12 Apr. 1595, lector in 1601, gehuwd te Rotterdam den 12 April 1602, werd hij in 1604 predikant te Rhoon, waar hij naauwelijks een jaar verbleef. In 1606 (volgens Glasius), of anders in 1612 (volgens Verhoeff) werd hij hulpprediker van ds. Geselius te Rotterdam; doch reeds op 14 Feb. 1612 (naar onze wijze van rekenen waarschijnlijk 1613)

werd deze laatste uit de stad gebannen [1]), en Smoutius woonde van 1613 tot 1618 als ambteloos burger doorgaans te 's Gravesande. In November van het laatstgenoemde jaar (hetzelfde waarin zijn broeder Cornelis als secretaris der stad optrad) is Smout door de vroedschap weder in genade aangenomen [2]), en in Oct. 1620 bood men hem zelfs het rectorschap der geleerde schole aan, dat hij intusschen niet aannam [3]). Na zijne woelige tien jaren te Amsterdam heeft hij er nog zestien op nieuw zonder vaste betrekking, in zijne geboortestad doorgebragt. Onbemiddeld was hij met een afkomst en levensloop als de zijne alles behalve [4]).

Raadplegen wij nu het Luitboek, dan zien wij al dadelijk dat het voor een geletterd man was aangelegd. Het bevat vrij wat Latijn, en ook tweeërlei muziek voor een *Sapphicum*, waarop men alle woorden in die antieke versmaat kon zingen. Voorts zijn de meer kunstrijke solozangen, die hier en daar voorkomen, voor een tenor of bas berekend, en bij de duos is altijd minstens éene mansstem. Dan ook passen de woorden die als aanhef der nederlandsche liederen worden opgegeven, doorgaans beter in een manne- dan een vrouwemond; hoewel dit laatste minder afdoet, daar het on-

[1]) Blijkens de Resolutien der Vroedschap van Rotterdam was Sm. den 24 Oct. 1612 misschien te Hillegersberg; doch op 15 Julij 1613 besloot men, hem in de vergadering te ontbieden om zich over diffamatie van personen in een zijner strijdschriften te verantwoorden. Een jaar later verzocht hij, „binnen dese Stad en Schieland te mogen komen"; den 18 Apr. 1616 werd hem dat voor acht of tien dagen toegestaan, om zijne moeder in haar ziekte te bezoeken, doch den 7 Sept. van dat jaar wederom afgeslagen.

[2]) Er werd besloten „nopens de interdictie bij de Heeren Staten aan hem gedaan, van niet te mogen komen binnen deze Stad en Schieland, dienaangaande bij gemelde Heeren Staten aan te houden, dat hetzelve bij hun mag worden wederroepen, en gemelde Smoutius in zijn vrije staat gesteld, zooals bij deze stad is gedaan."

[3]) Als maximum van bezoldiging, tot waar de onderhandelaars mogten gaan, was gesteld de somma van 650 ponden 's jaars, boven de woning van de schole, vrije accijns en de ordinaire emolumenten. Resol. van 3 en 15 Oct. 1620.

[4]) In 1617, 1621 en 1645 komen de moeder, hare beide zonen en de weduwe van Cornelis als eigenaars van verscheidene huizen en ledige erven voor.

zeker blijft, of de eigenaar eenige woorden, en wel bepaaldelijk deze woorden, bij zijn snarenspel gezongen heeft. Wat meer beteekent, zijn de 29 nummers latijnsche kerkmuziek van algemeen-christelijken inhoud, en de gereformeerde psalmen en geestelijke liederen, ongeveer tachtig in getal, die in het luitboek van een man als Smout juist op hun plaats zouden zijn.

Daartegenover staan de vele wereldlijke liederen, en een lange reeks van danswijzen, die men daar niet verwachten zou. Intusschen kon die muziek zeer wel worden uitgevoerd zonder dat er juist bij gezongen of gedanst werd, en geheele texten staan hier enkel bij stukken van geestelijken inhoud. En dan is ook nog de vraag, in hoever iemand die in latere dagen als kerkelijk ijveraar te boek zou staan, in zijn meer dan zesjarigen akademietijd van wereldsche muziek afkeerig moest geweest zijn, in de dagen toen hier Cornelis Schuyt, als organist gevierd, zijne chansons, madrigalen en pavanen voortbragt, die hij welhaast in 't licht zou geven; toen de *Nervi d'Orfeo* hier gedrukt werden; toen »Meester Maerten de luytenist" [1]) de huisheer van tal van studenten was. Van een »Mr. Martin" staan in ons luitboek drie gearrangeerde stukken. Dat onze Smout zelfs in zijne latere hoedanigheid van staatzuchtig kerkleeraar een stroef puritein zou zijn geworden, valt moeijelijk aan te nemen, wanneer wij hem in 1629 Vondel, dien hij in den boekwinkel van de Wees ontmoette, spottenderwijze om een nieuwjaarsdicht zien verzoeken [2]), wanneer alverder de lieden zich ergerden

[1]) Of „Magister Martinus Citharoedus". Zie Bouwsteenen III. 13 uit het najaar van 1595 en 1596. Smout-zelf is zijn commensaal niet geweest.

[2]) Men zou daar kunnen bijvoegen, dat Vondel zich niet ontzag, hem een basterd toe te kennen, die in 1628 te Dordt zou zijn opgehangen; zie den Vondel van van Lennep II. 759 en III. 70. Wilde men daaraan hechten, dan zou men zelfs nog verder kunnen gaan en vragen, of soms de haagsche Jacobus Smoutius, geboren toen onze man te 's Gravesande woonde (1614), in dergelijke betrekking tot hem stond. Laat hem echter aan sexuele buitensporigheden onschuldig zijn geweest; de laster-zelf kiest toch zijne pijlen altijd eenigszins naar aanleiding van het bekende karakter of de denkwijze van zijn slagtoffer. En wij lezen in den Vondel van van Lennep (III. 208 noot): „De Predikant Adriaen Smout had over 't „Hooglied van Salomon eenige liederen gedicht, en aan Tesselschade

aan zijne berijmingen van het Hooglied, en hij ook op zijn ouden dag geen vrede had met het geijkte kreupeldicht van zijn eigen geestverwant Datheen. In weerwil van zijne calvinistische begrippen omtrent kerk- en staatsbestuur staat het vast, dat hij een hartstogtelijk man was, en dat ook zijne partijgenooten hem van zijn achtenzestigjarig leven slechts twaalf, of hoogstens zeventien jaren lang in vasten dienst hebben gesteld; was hij hun soms in eenig opzigt wat vrij en levenslustig? Ik behoef mij, wegens de denkwijze van muzikale theologanten in dien tijd, niet op brave roomsche priesters als Mersenne (1636) en Joan Albert Ban (1640) te beroepen, die er geen bezwaar in vonden, chansons op te nemen op woorden als *Divine Amarillis*, *Ton teint brun comme il est fait honte à tous les lys* [1]), en *Me veux-tu voir mourir, insensible Climène?* Maar ook de medewerker aan den Statenbijbel Willem Baudartius had te Canterbury en Gent de muziek beoefend, en gewaagt immers in zijn sterk contraremonstrantsch historiewerk uitvoerig en met welgevallen van zijn goeden vriend Jan Petersz Swelinck, en de variatien op een Meilied [2]) die deze hem op zijn clavecymbel ten beste gaf. Van Smoutius weten wij, dat hij muzikaal was en bewegelijk van gemoed, en niets bewijst dat hij tot in alle bijzonderheden een model van een Calvinist moet geweest zijn. Een zelfde partij omvat altijd menschen van zeer verscheiden aanleg. Nemen

„gegeven; maar zy vonden den geestelijken zin, met zulke vleeschelijke „woorden uitgedrukt, datse sich schaemden zulke zangen voor eerlijke „ooren te zingen. *Aant. d. Amersf. Uitg.*" Het waren dus niet enkel verzen, maar ook muziek, die Sm. had aangeboden. Waren het soms de oudere compositiën van Noël Faignient (zie volgende blz.)?

1) Mersenne teekent daarbij aan (ik vertaal uit zijn Latijn): „Men zal „opmerken dat ik de oorspronkelijke woorden niet voor geestelijke verwisseld „heb, opdat niet iemand mij verwijten mogt, dat ik er het bevallige van had „weggenomen. Intusschen moet men zich niet verbeelden dat onze toon„kunstenaars aan iemand buiten God eenige goddelijkheid toekennen; maar „deze uitdrukking *divine* gebruiken zij in den zin van *schoone*, omdat alwat „zich door bijzondere schoonheid en deugd onderscheidt, de sporen draagt „van de goddelijke natuur waaraan het zijn oorsprong te danken heeft."

2) Hierachter n°. 12. Zie F. H. L. Tiedeman in de biographie van SWEELINCK voor de Acht Zesstemmige Psalmen, p. 16 en 76.

wij nu aan, dat hij het gros onzer verzameling in zijn jongen tijd heeft aangelegd, [1]) dat hij zich met het luitspel binnenskamers ontspande, en dat hij de bewerking van jongere kerkmuziek met text op lateren leeftijd in het luitboek zijner jeugd bijschreef, — dan hebben wij een voorstelling van zaken, met al de bekende gegevens vrij wel in harmonie, en die wij tot nader kunnen aanvaarden.

Zooals de stukken op elkaar volgen, laten zij zich gevoegelijk in negen groepen verdeelen. Om de soorten uit elkaar te houden, begon de schrijver blijkbaar op verscheidene plaatsen tegelijk, zoodat er tusschen de groepen meestal eenige bladen onbeschreven zijn. Wij vinden het volgende:

I. Fol. 1—149. Dansen van franschen, italiaanschen en engelschen oorsprong. Daartusschen (16 v. en 33 v.) twee verschillende »Gaillardes du Comte de Solms" en twee bewerkingen (58 r. en 72 r.) van het lied »Danckt den Heer, enz." (Psalm 106, 107, 118, 136), alles van dezelfde hand. Daarna eenige ledige bladen, en de eerste maten van een stuk beginnende met »Godt is mijn licht."

II. F. 155—161. Oorspronkelijke instrumentale stukken.

III. F. 163—208. Fransche en italiaansche liederen, gearrangeerd uit meerstemmige bewerkingen van de zestiende eeuw.

IV. F. 209—226. Geestelijke motetten in denzelfden trant, te beginnen met het fransche tafelgebed van Clemens non papa, waarna latijnsche stukken, doorgaans met vollen text, van meest noorditaliaansche componisten kort voor en na 1600, uit antwerpsche drukken bekend. Ten slotte duetten uit het Hooglied in vlaamsche berijming, gecomponeerd door Noel Faignient (zestiende eeuw). Deze afdeeling is voor het meerendeel met de bewuste bejaarde hand geschreven.

V. F. 233*v*.—315. Gereformeerde psalmen, meest meerstemmige bewerkingen van Sweelinck, Claudin, Goudimel en ongenoemden. Daarachter eenige geestelijke liederen zooals er nog achter het gebruikelijke psalmboek staan.

[1]) Of hij het schrijfwerk toen zelf deed, dan het door een meester of kopiïst liet doen, valt bij gebreke van proeven zijner hand uit dien tijd niet uit te maken.

VI. F. 317*v*.—323. Bladvullingen, als vingeroefeningen, een derde bewerking van het »Danckt den Heer", Sapphicum, drie oude latijnsche kerkliederen.

VII F. 330—360. Nederlandsche liederen, nagenoeg alle zonder de woorden, en eenvoudig bewerkt door Mr. David, Mr. Eman, Mr. Martin en ongenoemde luitenisten.

VIII. F. 365*v*.—402. Een mengelmoes van dansen en liederen van fransche, engelsche en nederlandsche herkomst.

IX. F. 410—512. Dansen van verschillenden aard.

Op de laatste bladen staan nog eenige oefeningen.

Van dezen rijken inhoud heb ik mij voorgenomen zooveel mede te deelen als dienen kan om de kunstoefening hier te lande in het reeds genoemde tijdvak te helpen kenschetsen. Hierachter wil ik een beredeneerd overzigt geven van de oorspronkelijk vocale en van de zuiver instrumentale muziek die het handschrift bevat, gerangschikt volgens rubrieken en daaronder in alphabetische volgorde. Het wordt dan niet enkel gemakkelijk, na te slaan, welke gegevens het boek voor eenig voorgenomen onderzoek kan opleveren, maar tevens verkrijgt men eenig denkbeeld van den voorraad der middelen waarmede een beschaafd man, die zich slechts bij uitzondering door meesters kon laten voorspelen, zijne behoefte aan muzikale verkwikking in dien tijd plagt te bevredigen.

II.

De Luit en hare behandeling.

Hoezeer ik mij hier wachten moet, door een wezenlijke kleine bijdrage tot het internationale deel der geschiedvorsching, een indruk van de taak der Vereeniging te geven, dien zij in het belang harer populariteit ten onzent vermijden wil, — er dient toch iets gezegd van het instrument, waarvoor de muziek in het boek van Thysius bestemd was; te meer daar de schrijvers die men over de

luit en hare verwanten zou willen raadplegen, op dit punt zeer onvolledig, zoo niet onjuist, plegen te zijn ingelicht. Verreweg het beste dat daarover bestaat zijn Wasielewski's werkje over de instrumentale muziek der zestiende eeuw [1]), en de artikels van mijn geachten vriend A. J. Hipkins in het *Dictionary* van Grove; bij Mendel staan slechts eenige fragmenten, en aan ons nederlandsche *Lexicon* heeft men in dezen geheel niets. Nog het allernieuwste, op een paar bladzijden van Schletterer [2]), getuigt van lang niet naauwkeurige kennis van woorden en zaken.

De Luit dan, ofschoon door den regtzinnigen musicus van heden versmaad, zoozeer dat hij het veelal beneden zich acht, de rol die zij eenmaal vervuld heeft ernstig te onderzoeken, is eeuwenlang het speeltuig geweest, waaraan de keur der beschaafde wereld dezelfde beteekenis hechtte als die tegenwoordig aan den pianoforte wordt toegekend. In weerwil dat men de vedel en het klavier bezat, die zich met veel minder moeite lieten hanteren, — in weerwil van de aangehouden toonen der eene en van de onbegrensde accoordvorming van het andere, bereikte de luit juist in den bloeitijd der oudnederlandsche muziek, in de zestiende eeuw, het toppunt der algemeene gunst. Er is geen spoor te vinden van een verzet tegen het streven der groote meesters, dat eenige voorname liefhebbers genoopt zou hebben, gemakshalve een al te onvolkomen speeltuig in bescherming te nemen, zooals men zich iets later van de moeijelijkheden van het contrapunt ontsloeg om het woord tot den wetgever te verheffen van niet zeer kunstvolle, doch zoogenaamd »zielroerende zangen". Voor hen die met het eenvoudigste tevreden waren, had men in afdalende reeks de cither, de mandoline, en eindelijk de *vielle* (onze kermislier), die ongeveer de plaats bekleedde van het hedendaagsche accordeon. De luit daarentegen had wel hare stumpers, gelijk wij ze in aantal onder de pianocomponisten kennen, doch aan de anderen kant raakte zij door fijne virtuosen en hoog ontwikkelde begunstigers aan het beste dat toen ter tijde op het instrumentale gebied

[1]) Berlin 1878.

[2]) *Geschichte der Spielmannszunft in Frankreich und der Pariser Geigenkönige*, Berlin 1884, p. 100—101.

bereikt werd. Wanneer nog in onze dagen een man als wijlen Carl Engel de groote moeite nam van ze meesterlijk te leeren bespelen, en er, ook voor toehoorders met de beste hedendaagsche kunst vertrouwd, een bekoring in vond die nergens anders zoo te genieten viel, — dan schijnt het gewaagd, haar ongehoord en op louter theoretische gronden te vonnissen. Zeker, de piano zou haar niet ten laatste overvleugeld hebben, tenzij het de algemeene vooruitgang der kunst ware geweest die dat met zich bragt; doch wij weten dat zulk een vooruitgang soms met een gedeeltelijk verlies gepaard moet gaan, en in allen gevalle verdient het opmerking, dat de kostbare en alles behalve gemakkelijke luit den strijd zoo lang heeft kunnen volhouden. Zij moet in hare dagen, op zekere hoogte van ontwikkeling der toonkunst, een wezenlijke behoefte vervuld hebben; en met het oog op de standen die haar in eere hielden, en de mededinging van andere instrumenten, mogen wij daarbij voegen, dat het een eigenaardige muzikale behoefte was. Blijkens alle berigten lag hare waarde vooral in haar edel geluid, en in de mogelijkheid van door de regtstreeksche aanraking der snaren met den zachten kant der vingertoppen een verscheidenheid van uitdrukking in de voordragt te brengen.

Uit het rijk der Khalifen afkomstig [1]), en met een arabischen naam bestempeld (*al-'ud*, d. i. »het hout", vervolgens in Europa *alaude*, *laude*, *lauto*, *leuto*, *leut*, *lut*), droeg de luit gedurende haar geheele bestaan den stempel van haar vooraziatischen oorsprong. Hare kast, in den vorm eener halve amandel uit dunne houten duigen of ribben zamengesteld, met haar platten zangbodem, waarvan het klankgat met een open roset gevuld was; haar korte hals met banden van darmsnaren, om de verschillende toonhoogten op dezelfde snaar aan te geven; haar sterk achterovergelegde kraag, die het mogelijk maakte bij de schroeven te komen zonder het geheel te verplaatsen, — waren haar eigen in de tiende eeuw te Damascus, zoowel als in de achttiende in Europa. De Arabieren hadden haar overgeleverd met vier snaren in quarten gestemd, — in onze vijftiende eeuw vindt men dat slechts in zoover gewijzigd, dat de twee middelste snaren

---

[1]) Bijzonderheden over de arabische luit vindt men in mijne *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, Leiden 1884.

een groote terts verschilden. Al spoedig kwam daar nog een hoogere en een lagere bij. In 1511 werd reeds door Virdung [1]) als stemming opgegeven *A d g b e' a'*; dat deze vervolgens algemeen een toon verlaagd werd, lag eenvoudig aan de rijzing van het toonpeil, en het gevaar van springen vooral van de hoogste snaar. Een vaste toonhoogte had men intusschen enkel dan noodig, wanneer men met orgel of klavier te zamen speelde; in gewone gevallen rees of daalde men, al naar de zangstem die men te begeleiden had en het weerstandsvermogen der snaren. Alleen de intervallen tusschen de snaren bleven, in het tijdperk dat ons hier aangaat, onveranderd bewaard. Van daar dan ook, dat het notenschrift voor de luit, de zoogen. tabulatuur, [2]) waarbij niet werd aangegeven welke toonhoogte werd voortgebragt, maar, welke snaar, en wáar zij met de linkerhand gegrepen moest worden, veel beter dan het gewone aan het bijzondere doel beantwoordde, doordien men zich bij het lezen niet om transpositie te bekommeren had.

De vermeerdering der snaren werd noodig doordien men meerstemmig of in accoorden wilde spelen, iets waarvan de Arabieren, en daarom zeker ook de oudste europesche luitenisten, niet geweten hadden. Oudtijds was men met de zangstem medegegaan en had

---

[1]) *Musica getutscht, u. s. w.* Van den facsimile-druk, dien den heer Eitner in 1882 bezorgd heeft, bezit ook de Vereeniging een exemplaar. Teregt vermoedde de heer Edm. Van der Straeten (*la Musique aux Pays-Bas*, I. 277), die het werkje toen nog niet gezien had, dat het boekje onzer kon. bibliotheek, waarvan hij in zijn tweede deel, p. 111, den titel is facsimile geeft, en dat te Antwerpen in 1568 verscheen (zie ook prof. Loman, Liederen uit Valerius, inl. p. 5), een omwerking van Virdung is. De bijzonderheden zal ik, met vele andere dingen, den lezer sparen.

[2]) *Tabulatuur* beteekent niet: partituur (v. Riemsdijk, Stads-muziekcollegie te Utrecht, p. 74), maar oorspronkelijk eenvoudig: toonschrift. Nog Brunnemuller noemt in 1709 zijne muziek in gewone noten *Tabulae musicae*, terwijl bij Baron (*Untersuchung des Instr. der Lauten*, 1727, p. 149) „welsche Tabulatur" eveneens gewoon notenschrift beteekent. Daarom noemde Barbetta (Padua 1582) zijn luitboek specieel *Tabulae musicae testudinariae.* In het bijzonder werd echter in lateren tijd het woord „tabulatuur" op het eigenaardige schrift voor sommige instrumenten, als orgel, luit en blaasstuigen, toegepast.

die enkel met versieringen opgeluisterd; thans had men den kerkelijken discantus in het oor, en verlangde een bas bij de melodie; ja al spoedig trachtte men, evenals op orgel en klavier, naar een nabootsing van zangstukken in contrapunt, als chansons, madrigalen, motetten, en gedeelten van missen. De volle accoorden met diepe basnoten behaagden algemeen; ook de mindere muzikanten, die van meerstemmigheid en harmonieopvolging geen regte kennis bezaten, en dus in een accoord niet veel meer hoorden dan een verfraaijing van de melodienoot op zichzelve, bragten het op hunne manier te pas, voor meer geoefende ooren in mindere of meerdere mate onuitstaanbaar. Nu kon het ligt gebeuren dat men in den bas iets lager dan de laagste snaar begeerde te gaan; daartoe behielp men zich aanvankelijk met deze éene snaar tijdelijk een toon lager te stemmen, gelijk Rob. Schumann dat ergens op de violoncel doet. Daarna kwam men op de gedachte van een zevende snaar te spannen, waarvoor echter op den hals der luit geen plaats meer was, of die men althans niet onder 't bereik der linkerhand behoefde te brengen, omdat zij slechts een enkelen toon had te geven; en bij die zevende kwamen er later nog meer. Aan de baszijde der luit was dus ter voorzetting der toonreeks als het ware een fragment van een harp aangebragt, dat een gedeelte eener diatonische toonladder vertegenwoordigde. Wilde men dat fragment, die rij van losse bassnaren, dieper of voller doen klinken door de snaren te verlengen, dan maakte men voor haar afzonderlijk een tweeden kraag aan den hals en het instrument heette dan een teorbe, of, was het bijzonder groot van formaat, een aartsluit; of eindelijk, waar de tweede kraag buitengewoon hoog was aangebragt, een chitarrone. In de musea komen exemplaren voor tot met drie en met vijf kragen toe.

Behalve de hoogste snaar en de laagste bassnaar, plagt men ze elk met een tweede in unison of in de octaaf te versterken.

In navolging zeker van andere klassen van instrumenten, die het verschil der zangstemmen nabootsten zooals nog heden die van het strijkquartet, werd ook het zamenspel van luiten door een verbinding van verschillende formaten bevorderd. Praetorius kent in 1618 [1])

---

[1]) Uit hem put Hubner's *Algemeen Kunstwoordenboek der Weten-*

zeven verschillende grootten, waarvan de hoogste snaren in *g*, *d'*, *e'*, *g'*, *a'*, *b'* en *c''* of *d''* gestemd zijn. Hier te lande waren de verhoudingen anders: bij Valerius zoowel als bij de ensemblestukken van ons Luitboek (waarschijnlijk ontleend aan Emanuel Adriaensen van Antwerpen, 1584 enz.) is blijkbaar gerekend op *d'*, *g'*, *c''* en *a''*. Voor de enkele luit was, zoo men op Valerius afgaat, de stemming de hoogste snaar in *d''* hier de gewone; of nam men eenvoudig de basluit in *d'* en zong een octaaf hooger? Daarentegen in Duitschland moet in dienzelfde tijd de alt- (onze tenor-) luit in *g'* de gewone zijn geweest. En in het algemeen trekt onze nederlandsche luitpraktijk éene lijn met de fransche.

Dit geldt ook van de tabulatuur, waarvan wij hier te lande reeds voor 1568 niet het duitsche of het jongere italiaansche, maar het allerjongste, het fransche stelsel hadden aangenomen. [1]) Het was gegrond op een balk van strepen, die elk een snaar vertegenwoordigden, en wel de bovenste streep de hoogstklinkende. Een *a* op de snaar gesteld verbeeldde het aanslaan der vrije snaar, een *b* of *c* enz., het aanslaan der snaar met den eersten. tweeden of een nog lager gelegen band, hetgeen telkens een verschil maakte van hetgeen men op het gehoor af een halven toon pleegt te noemen. Op de zevende of onderste lijn wordt, als in ons boek, de éene losse bassnaar met *a*, of de eerste, tweede en volgende naar beneden toe met *a* en een cijfer of eenige streepjes aangewezen. De noten die een accoord maken staan onder elkander. Voor het tijdsverloop tusschen de aanslagen stelde men boven de balk tijdteekens, bestaande uit een vertikaal streepje alleen, of met een, twee en drie haakjes, evenals bij onze kleinere noten; doch hier wees een haakje volgens de leer eerst een quartnoot aan [2]). Verlenging met de helft werd

---

schappen, waarvan de hollandsche vertaling van 1734 op het woord *luit* dus geen gezag heeft voor de kennis der nederlandsche gewoonten.

[1]) Virdung had natuurlijk het duitsche verklaard; de Antwerpenaar van 1568 (misschien moet men zelfs 1548 of nog een vroegeren datum lezen) gewaagt alleen van het fransche, en geeft dan ook een ander muzikaal voorbeeld.

[2]) In andere boeken vindt men voor de geheele noot een stip; doch zij was overbodig, daar de geheele tijdsbepaling toch relatief was en mede van het tempo afhing.

door een punt aangeduid; een tijdteeken zonder letter verbeeldde een pauze. Eindelijk diende als voorteekening een C of een 3 (evene en driedeelige maat) met een of meer verticale strepen daardoorheen om telkens sneller tempo uit te drukken.

Vóor het midden der zeventiende eeuw geraakte echter de geheele tabulatuur te Parijs in onbruik; de Duitschers, die eerst tot het italiaansche, daarna tot het fransche stelsel waren overgegaan, hebben het nog wel een eeuw daarna volgehouden. Reeds J. Seb. Bach, die nog een enkele maal voor de luit schreef, schijnt echter de gewone noten gebezigd te hebben; doch toen waren de dagen van het luitspel reeds geteld. Met allerlei nieuwe stemmingen en toevoegingen had men het nog trachten te redden, doch er moest een einde aan komen, reeds omdat het zich niet leende tot elk verlangd accoord, en de eischen op dat punt hoe langer hoe dringender werden.

Men schreef de luitmuziek, om ze beter te bewaren, natuurlijk bij voorkeur in een vooraf ingebonden boek. Een klein prachtexemplaar van dien aard in italiaansch schrift van omstreeks 1530 heb ik voor wijlen den heer N. Trubner te Londen onderzocht; van duitsch schrift bewaart de bibliotheek der Vereeniging een schoone proeve van ongeveer een halve eeuw later [1]), en het fransche stelsel is toegepast in ons eigen Luitboek, de rijkste verzameling waarvan ik berigten bezit.

De groote vraag die er naar luitmuziek bestond, leidde (aanvankelijk te Venetië in 1507) tot het uitgeven van gedrukte verzamelingen, en in den loop dier eeuw zijn er minstens tachtig van die bundels gevolgd, niet enkel in die stad, te Milaan, te Rome, te Parijs, in de zuidduitsche rijkssteden, maar tot in Londen, Helsingör, Frankfort aan den Oder en Krakau; waarbij Leuven, Antwerpen, Utrecht en Amsterdam niet achterbleven. Daar echter weinige dingen zoo snel vernield worden als oude muziek, behooren de overblijfsels dier drukken, evenals de handschriften van dergelijken inhoud, tegenwoordig tot de grootste zeldzaamheden.

Nog een enkel woord over het karakter der luitmuziek. Over

---

[1]) Catalogus, Amst. 1884, p. 134. In plaats van *Balfare* leze men daar *Bacfare*.

haar schoonen klank zijn allen het eens, van den venetiaanschen senaat en van vader Cats af tot haar hevigen tegenstander Matheson toe; daarbij weten wij dat het geluid niet sterk, en dat het kort afgebroken was, hoewel de grootere soorten eenigszins moesten doorklinken, en het effect een zweem moet gehad hebben van een pizzicato op de violoncel. Het »snappen, snerpen en snarren" der gitaar wordt er door Huygens uitdrukkelijk van onderscheiden.

De twee moeijelijkheden waarmede de componist hier te kampen had, waren het verpligte staccato en de niet onbeperkte keus van accoorden. Het eerste leidde, evenals op het klavier van die tijden, tot een herhaald aanslaan en aanhoudend passagewerk, ofschoon daarvan niet zoo bij uitsluiting gebruik is gemaakt als men het soms heeft voorgesteld. Het andere heeft blijkbaar de grootste toonkunstenaars weerhouden van voor de luit te schrijven, omdat het contrapunt in die dagen op den voorgrond stond; waarbij wij echter moeten bedenken dat die mannen, door hun maatschappelijke positie als kerk- en kapelzangers en organisten, geen aanleiding vonden om van de techniek der wereldsche luit bijzondere studie te maken, terwijl het den luitenisten weder aan gelegenheid ontbrak om een algemeene muzikale opleiding te ontvangen. Wat er al van het instrument te maken was, is mogelijk nimmer, en zeker niet in de tijden die wij hier bespreken, ten volle beproefd. Voorts zal men, om een billijk oordeel te vellen, naast een luitstuk moeten leggen, niet een werkje zooals eerst een Bach of Mozart er wist te schrijven, maar de klavier- en strijkmuziek van juist dezelfde periode, en van dezelfde bestemming. Veel van hetgeen men thans op rekening der luit of harer booefenaars zou willen stellen, hardheden en onhandigheden die elke leerling tegenwoordig vanzelf vermijden zou, blijkt dan eigen te zijn aan een geheelen tijd, of althans aan de toenmalige behandeling van alle snaarinstrumenten, behalve (op zijn best) het klavier, waarvoor de organisten zorgden.

Bij de hooge vlugt die de instrumentale muziek na dien tijd genomen heeft, kan de kunstwaarde van muziek als die wij hier te onderzoeken hebben, voor ons bijna alleen nog gelegen zijn in de oude melodiën, en nu en dan meerstemmige werken van beteekenis, die zij in arrangement bewaard heeft. Het kost vaak groote moeite, uit

hare veelvuldige versieringen en variatiën den zang op te delven, wanneer men geene bronnen ter vergelijking bezit [1]). Soms is het zelfs niet meer dan een geraamte der melodie dat ons wordt aangeboden, of anders op den grondbas alleen is een gansche toestel van coloraturen opgebouwd, waaraan de speler zijne bedrevenheid kan toonen. Het ligt voor de hand te onderstellen, dat de toehoorders de melodie van buiten kenden, en ze in gedachten aanvulden, evenals indertijd de soldaten deden, voor wie men den rhythmus van een volkslied op de trom sloeg; in ons geval hadden zij een harmonische schets bovendien. Voor den hedendaagschen ontcijferaar is het niet meer mogelijk een stuk van dien aard te verstaan, omdat hij het ontbrekende niet van elders medebrengt. Daar zulke gegevens komen gelukkig slechts bij uitzondering voor. Bij verreweg de meeste nummers gelukt het met het noodige geduld, en de noodige vertrouwdheid met den stijl van bewerking, tot zékere of althans hoogst waarschijnlijke resultaten te komen. Een bijzonder voordeel biedt ons daarbij de omstandigheid, dat het luitschrift geene verhoog- of verlaagteekens bevat, die wel eens konden verwaarloosd zijn, maar elken trap van een halven toon door een nieuwe letter aanduidt.

Na het gezegde kan ik tot de ontleding van onzen bundel overgaan.

---

1) Vgl. W. Chappell, *Popular Music of the Olden Time*, London 1855—59, I. 105, II. 394.

Leiden, voorjaar 1884. J. P. N. LAND.

OVERZIGT

VAN DEN INHOUD VAN HET LUITBOEK.

EERSTE AFDEELING.

Nederlandsche Wereldlijke Zangwijzen.

Het is nog op verre na geen halve eeuw geleden, dat men ten onzent de muzikale gaven van het nederlandsche volk, en de geschiktheid zijner taal voor den zang, in de wandeling hoorde betwijfelen. Dwazer vooroordeel is er zelden gekoesterd. Doch het vindt zijn verklaring in de diepe onkunde waarin men verkeerde omtrent de toonkunst van vroegere eeuwen. En die onkunde was het natuurlijk gevolg hiervan, dat de natie voorlang gebroken had met haar eigen muzikaal verleden.

»Er is een tijd geweest", dus verhaalt ons Potgieter [1]), »waarin »twee blinden de meest gezochte muzijkmeesters der hoofdstad waren; »onbeduidend als de bijzonderheid schijnt, licht zij echter den zin »onzer grootouders voor spel en zang karakteristiek toe. Elk dier »beide onderwijzers was organist eener hervormde kerk; ieder hunner »leerde der jeugd psalmen spelen, en gezangen ook, mits het hoofd »des huizes nieuwerwetsch genoeg dacht, om deze geen' godslaster-

---

[1]) In „de Zusters", 1844 (Proza, uitg. 1872, blz. 77 vv.). De eene blinde was Daniel Brachthuyzer (1779—1832); kan de andere A. C. Boursse geheeten hebben?

»lijken gruwel te achten. Houd de twee blinden voor een oogen»blik eens voor typen van het toenmalig onderwijs hier te lande, »en toets er zijne strekking aan; onder het vrijgeleide der vroom»heid, kwam de kunst het huis in — was het wonder, dat de eene »als de andere zich doorgaans in den uitslag harer pogingen zag »teleurgesteld?"..... »Helaas! de behoudende partij van het laatst »der achttiende eeuw ten onzent was alles slechts ten halve; ik wil »er borg voor blijven, dat beide blinden prinsgezinden waren, dat »er niet één patriot onder school; — maar in allen gevalle, zoo »veel is zeker, dat de oranjeklanten, die hun de hand boven het »hoofd hielden, het loffelijk vonden, partij te trekken voor het ge»loof, tot van die misdeelden toe; — dat er van liefde voor de »muziek weinig sprake was, en nog minder meenens. Anders had»den die twee meesters, mannen van talent, als men hen afschil»derde, ten minste de kern van een muzikaal publiek moeten vormen; »anders hadden de orgelconcerten — door hun voorbeeld ook in »andere steden in zwang gebragt — herinneringen moeten nalaten »en leerlingen opwekken.....

»Gevaarlijker mededingster dan ooit de [het] clavecimbaal was ge»weest, deed de piano allengs die kabinetten wijken, waaruit de »galm door de woning plagt te varen, tot hij den buren in de ooren »daverde; — de smaak nam een andere rigting, door een ander »geslacht..... Het nieuwe instrument bragt nieuwe muzijk mede »en andere meesters. Achterlijk als ons volk in de kunst bleek — »vergeleken met den vreemde — waren het uitheemsche, waren het »beurtelings fransche en duitsche. Zie, als de inheemsche van dien »tijd den lof hadden verdiend, hun bijwijlen door onzen volkstrots »toegezwaaid, waarom grepen zij dan de gelegenheid niet aan? Toen »de muzijk weder de uitspanning onzer beschaafde wereld werd, »stond de kans schoon, om de dagen der dochteren van Roemer »Visscher te doen herleven! Of men ten minste eene poging hadde »beproefd, de vingers onzer jonkvrouwen weder te gewennen aan »de gulden snaren der luite van Hooft [1])! Verre van ons, dat wij

---

[1]) Hooft noémt zich anders wel „een vurig beminner maar geen kenner" der toonkunst (zie onze *Musique et Musiciens*, *etc.*, *préf.* p. XLVIII),

»eensklaps eene nieuwbakken nationale muzijk zouden hebben ge-»wenscht, met uitsluiting van iedere andere — er is een hemels-»breed onderscheid tusschen zulk een' ongerijmden eisch en het bil-»lijk verlangen naar eenige weinige oorspronkelijke liedjes"... »De »piano begon te heerschen, zeiden we, en fransche en duitsche meesters »met haar — doch het leed niet lang, of de oude stamverwant-»schap deed zich zegevierend gelden in de liefde, welke de kunst »van het laatste volk te onzent boven die van het eerste verwierf...."

In deze regelen, nu veertig jaren oud, is het diepe verval en het begin der herleving van onze muziekwereld treffend geteekend. Slechts deze twee opmerkingen zou ik daaraan willen toevoegen: vooreerst, dat reeds de zangeressen op het Muiderslot hadden moeten teren op den rest van vroegere glorie, en ten tweede, dat de inheemsche meesters onzer eigene eeuw, over wie onze auteur zich beklaagt, door de alles overheerende fatsoenlijkheid buiten aanraking bleven met hetgeen, zelfs van dien rest, nog altijd bij de ongeletterde klassen was blijven voortleven.

Vóordat de »nederlandsche beroerten" de wordende eenheid en welvaart der natie waren komen verstoren, was de beschaving van alle standen in het wezen der zaak dezelfde; en ook het volkslied, schoon door den een wat eenvoudiger, door den ander wat kunstiger gezongen, was toch het eigendom van allen met elkaar. Daarin kwam verandering van den kant der overheden zoowel als van die der invoerders van nieuwe idealen. Toen de refereynen en liedekens der rederijkers naar den mutserd begonnen te rieken, woedde de wereldlijke en geestelijke censuur tegen alwat maar den schijn had van zelfdenken en vrijzinnigheid te bevorderen, en werd de volksliteratuur, voor zoover zij niet te gronde ging, bij de rustige burgers in ernstige verdenking gebragt. Doch ook de rebellen die in het Noorden de overhand behielden, maakten de zaak ten slotte niet beter. Men kan onzen kerkhervormers voor veel loffelijks en degelijks dankbaar zijn,

---

en de luit had geene metalen snaren. Ook was het instrument vóor 1800 overvleugeld. Ernstiger grief is, dat onze moeders, als zij piano speelden, meestal met allerlei gebazel, in plaats van met Haydn, Mozart en Beethoven werden bezig gehouden!

en het niettemin betreuren, dat de calvinistische wending die hun werk genomen heeft, voor de muziek moest wezen wat de winterkoude voor de tuinen is. Waar de verdorvenheid van het menschelijke hart, de behoefte aan inkeer en ontnuchtering op den voorgrond werden gesteld, daar kon het natuurlijk gevoel in al zijn rijke verscheidenheid zich niet meer ongedwongen uiten. Er rustte, wanneer men aannam wat door die nieuwe leeraars verkondigd werd, een blaam op het kunstige vlechtwerk van stemmen, dat den nederlandschen naam in alle kerken van het katholieke Europa in eere had gebragt, en op de zangers en »musyckers" van het vroegere heiligdom van allen. Dan ook een blaam op den dans, die voor het volksgezang van ouds de maat had aangegeven; een blaam op het gezellige zamenzijn van jonge mannen en vrouwen; een blaam op de vrolijkheid bij kan en kroes. En het getuigt juist voor den ingeschapen kunstzin van onzen stam, zoowel als voor den vrijheidszin die hem door allen wordt toegekend, dat naast het magere hugenootsche psalmgezang het orgelspel niet geheel te gronde ging, en dat buiten de kerk althans de nagalm der oude wereldsche wijzen nog altijd door bleef klinken Het is waar, dat bij ontstentenis der kerkzangers van voorheen, doorkneed in de kunst en van de taveerne op zijn tijd niet afkeerig, de goede overleveringen meer en meer verloren moesten gaan, totdat eindelijk het volkslied tot den rang van kermisdeun afgedaald, en al te onaanzienlijk was geworden om er de hoop van artistieke herleving op te vestigen. De katholieken onder de republiek waren te zeer genoodzaakt om zich tot het voor hen onmisbare te bepalen, en ook door het hen omgevende te sterk aangedaan, dan dat zij aan de handhaving van den voorouderlijken kunstroem hadden kunnen denken. Wat men nog kende van vaderlandsche liederen uit den ouden tijd, werd meer en meer in achterhoeken der zamenleving weggedrongen; het nieuwe dat er bijkwam droeg meer en meer een buitenlandschen stempel. Eerst door Duitschers zijn wij later weder opmerkzaam geworden op den schat van gezangen dien wij in de zestiende eeuw ons eigendom mogten noemen. Enkelen onzer letterkundigen volgden; katholieke Vlamingen, van het vroegere volksleven minder dan wij vervreemd, stemden in; ten onzent gaven de gebroeders Alberdingk Thijm in 1852 hun bundel

kerstliederen; en van eigenlijke kritische studie van het onderwerp ontvingen wij eerst onlangs de eerste proeven ter navolging [1]). Thans eindelijk kunnen wij nagaan, wat er te verrigten valt om te verzamelen zooveel er uit den bloeitijd onzer volksmuziek is overgebleven, en daarmede voor verdere ontwikkeling ons voordeel te doen.

Aan de woorden van ons volkslied is uit den aard der zaak veel meer gedaan dan aan de zangwijzen, en op het oogenblik bezitten wij reeds een belangrijk voorloopig overzigt in het boek van Dr. G. Kalff: *Het Lied in de Middeleeuwen* (Leiden 1884). De belangstelling in die woorden heeft reeds sedert jaren in verscheidene openbare en bijzondere verzamelingen een reeks van liedeboekjes bijeengebragt, die thans meteen voor het muzikale onderzoek een rijke stof aanbieden. Daarbij zal het bibliographische werk, door den heer Arnold te Gent sedert jaren voorbereid, mettertijd onschatbare diensten bewijzen, en zoo wij elk te baat nemen wat er aan kennis van kunst en oudheid te onzer beschikking ligt, bestaat er voor het volgende geslacht gegronde hoop op een degelijk Algemeen Nederlandsch Liedeboek.

Een enkel man zou zulk een reuzenarbeid alleen dan kunnen verrigten, wanneer hem naast de noodige kennis een geheele levenstijd en tevens ruime geldmiddelen ten dienste stonden; want de bronnen zijn vele, op allerlei plaatsen in het binnen- en buitenland verspreid, en vereischen een studie van velerhande zaken om goed verstaan en gebruikt te worden. De geringe kans van in ons kleine land iemand te vinden die al het noodige in zich vereenigt, maakt het raadzaam, ook tot het hier bedoelde werk met vereenigde krachten bouwsteenen aan te dragen. Voor mijn deel breng ik aan wat ik in het Luitboek gevonden heb, met zooveel toelichting als dienen kan om de plaats van elke melodie in de geschiedenis ongeveer te bepalen. Haren eersten oorsprong en latere lotgevallen volledig op

[1]) De hoogst belangwekkende studie over het lied *Het daghet inden Oosten*, in 1860 door F. W. Arnold ingeleverd, en die nog in hs. bij de Maatsch. t. b. d. Toonkunst berust, vond men misschien niet populair genoeg om gedrukt te worden; doch al onze lezers kennen althans bij name hetgeen prof. Loman ons schonk in zijne onderzoekingen over de koralen den Ned. Koraalvereeniging, over Valerius en over het Geusen lietboek.

te sporen, zou vooralsnog meestal een hopelooze onderneming zijn.

Vooraf echter nog een enkele opmerking betreffende hetgeen wij mogen verwachten in onze bron te vinden.

De heer Kalff heeft van wijlen Jacob Geel [1]) een verklaring van den oorsprong der poëzie overgenomen, die ik met allen eerbied voor dien smaakvollen literator, niet voor de meest waarschijnlijke houden kan. De natuurmensch zou volgens haar aan zijn levendig en driftig gevoel lucht geven in een beeldspraak, die zijne zinnelijkheid schept; die uitboezeming zou bij hem allengs gezang worden, en dat gezang hem dwingen tot maatgeluid en evenredige afdeeling zijner woorden. Naar het mij voorkomt, doet de natuurmensch veeleer wat onze kinderen doen. De maat komt zich het eerst aanmelden, dan het gezang, en de beeldspraak achterna. In de uiting van zijn gevoel wordt alles wat in en aan hem is tegelijk betrokken. De rhythmische beweging, die de natuur reeds bij den gang en den arbeid voorschreef, wordt onwillekeurig verhoogd, verrijkt, en daar niets bij hem stilstaat, met verscheidenheid van toonhoogte en spraakgeluid gekleurd. De voorstellingen, denkbeelden en zamenhangende gedachten, die zich daarbij vanzelf voordoen, spreken zich dadelijk uit in woorden zoowel als gebaren, zonder bepaalde bedoeling om zich door anderen te doen verstaan. Het geheel dat dus ongezocht gekomen is, geeft te genieten door het spiergevoel, het gezigt, het gehoor, de verbeelding, en bij hoogere ontwikkeling zelfs door het nadenken, alles tegelijk. Men zoekt nu herhaling, verhooging van het ondervonden genot; men hecht naar aanleg en omstandigheden beurtelings meer aan het eene en aan het andere der bestanddeelen waaruit men bevindt dat het is zamengesteld, en tracht naar verbetering, hetzij in deze of in gene rigting. Al voortgaande op den ingeslagen weg komt er allengskens meer toeleg en vastheid van vormen tot stand, meer regel in dansbeweging en toonladder, zin en verband in de woorden, vervolgens ook scheiding tusschen de verschillende elementen, — kortom men is op weg naar meer dan éene tweeledige of enkelvoudige kunst.

---

[1]) Kalff, p. 20. Geel, *Het Proza*, 2e verb. druk, Amst. 1841, p. 11. Eerst dertig jaren later, ik meen door den heer Wolters, is die voorlezing bij den bundel *Onderzoek en Phantasie* gevoegd.

Van dezen natuurlijken gang van zaken draagt ons volkslied in den tijd waarvan wij spreken nog de duidelijke sporen. Men danst nog op de wijs van een lied, even gaarne als men zingt op die van een dans. Een melodie met diplomatische getrouwheid weer te geven, acht niemand van eenig belang; men laat daaruit weg, voegt erbij, desnoods uit andere wijzen, vereenvoudigt, versiert, wijzigt de maat, al naar omstandigheden. Kortom men heeft in zijn geheugen een overvloed van melodische vormen, gelijk men een menigte verzen en gedeelten van verzen van buiten kent; en daarvan bedient men zich als het hart getuigt, volgens de behoefte van het oogenblik. Geene theoretische overweging of historische naauwgezetheid komt daarbij leiden of storen; het volk drukt zich uit in zijn gezang evenals in zijn taal. En daarom vraagt men ook niet, of zekere woorden en zekere wijs wel eigenlijk bij elkaar behooren; het feit dat iemand lust heeft om ze te verbinden is regtvaardiging genoeg, en valt die verbinding in den smaak van anderen, dan komt ze een tijd lang in zwang, en wordt bij gelegenheid in liedeboeken opgeteekend. Op een geliefkoosde wijs zingt men van allerlei, en daarnaar draagt zij dan ook dikwijls verscheidene namen. [1]) Wat in onzen tijd van schoolonderwijs en kunstbespiegeling als blijk van onverantwoordelijke slordigheid en ligtzinnigheid zou veroordeeld worden, verstaat men geheel wanneer men zich indenkt in die dagen van mindere geleerdheid en grooter scheppend vermogen. Die algemeene voorstelling dient echter meer bepaald te worden door kennismaking met de verschillende vormen waarin dezelfde melodie voor ons bewaard is gebleven.

Bij het drukke verkeer tusschen deze en de naburige landen viel te verwachten, dat ook van elders menig lied werd overgebragt [2]), dat dan vaak door vertaling of nieuwe woorden een nederlandschen titel ontving. Waar het origineel niet meer bekend is, valt zulk

[1]) Omgekeerd beteekent dezelfde naam wel eens een andere melodie èn rhythmus. Zoo staat, onder den naam *Het daget inden Oosten*, in het *Extractum Katholicum* van 1631, en wordt blijkens de versmaat bedoeld in den *Amsterd. Pegasus* van 1627, een geheel andere wijs dan de bekende.

[2]) „Want," zegt de voorrede van den *Amsterdamschen Pegasus*, voor „haer [de Muzen] staet de lieflijkheydt der Italiaensche Deuntjens open, „so ook de licht-hippelige France Airs, en d'Engelsche draey-sangen."

een vreemd element ligt niet meer van onze eigene voortbrengselen te onderscheiden; vooral wanneer men het door kleine wendingen soms meer gelijk maakte aan hetgeen men eenmaal in het oor had. In een reeks als de hier volgende doen wij dus best met als nederlandsche wijzen te beschouwen al diegene die onze bron onder een nederlandschen titel mededeelt, tenzij wij stellig weten dat zij van elders afkomstig waren.

Het vrije volksgezang zou nu met al zijn rijkdom in wildzang zijn ontaard, indien het niet mede onder den voortdurenden invloed had gestaan van kunstenaars van beroep, die door ondervinding, nadenken en onderwijs tot min of meer vaste begrippen omtrent de eigenschappen eener bevredigende melodie waren gekomen. Daar is reeds voor jaren opgemerkt, dat waar een aanhef, een motief ook zonder kunstkennis gevonden wordt, de zamenstelling eener geheele wijs met evenredige en elkaar antwoordende leden alleen aan kunstenaars of hunne navolgers gelukken zal. Zoo hadden reeds de liedjeszangers en speellieden van voorheen hun bescheiden aanvang van theorie, wier gedurige toepassing zekere gewoonten vestigde in het gehoor van het volk dat naar hen luisterde. [1]) De meistrelen in den dienst der heeren, van wie het telkens almede iets opving, regtstreeks of door bemiddeling dier eersten, waren de bekwaamsten van hun stand en hadden nog meer wetenschap in hunne werken neergelegd. En eindelijk de volleerde kapelmeesters en zangers in de parochiekerken, die bij den eeredienst hunne gaven ten toon spreidden en in het

[1]) F. W. Arnold houdt vol, dat de afwisseling eener lange met een korte noot (de driedeelige maat) vóor ongeveer 1350 algemeen was; dat er bij het volk geen sprake kan zijn van de later ingevoerde afwisseling van evene en onevene maat; en dat de germaansche volken, afgezien van de kerktonen en de bespiegelingen der muziektheorie, twee eigen toonladders hadden: de oudste, door hem de *epische* genaamd:



en de jongere, *lyrische* (F-dur). Latere bewerkers hebben dikwijls uit onkunde of modezucht den rhythmus en de toonladder eener oude wijze bedorven.

gewone leven met de burgerij in aanraking kwamen, ontleenden voor mis of motet gaarne een thema aan het wereldlijk gezang (al rekten en kortten zij de noten naar hun bijzondere behoefte), en zwegen ook niet in gezelschap wanneer het eene lied na het andere werd aangeheven. Menige »chanson" werd hier als in Italië, Frankrijk, Duitschland en Engeland door meesters tot een kunstgewrocht uitgebouwd. En toen de edelen, en daarna de hoogere burgerij, naar geschreven en gedrukte liedeboeken begonnen te vragen, waren het natuurlijk wederom muzikanten of hunne leerlingen van eenige ontwikkeling, die de wijzen in schrift moesten brengen, en ze zoo noodig beter regelden. Door deze weerkeerige werking van het volksgemoed en de beschaafde kunst kwam er ook in de huismuziek van dien tijd bij allen eenvoud een gezond leven, gelijk wij dat in de gebouwen en het huisraad van die dagen zoozeer waarderen en benijden. Weliswaar hadden ook in dien goeden tijd de mannen van het vak hunne schoolmanieren, pedanteriën, vooroordeelen en eenzijdigheden van allerlei aard, die hen veelal beletten, de melodie van een vroegeren tijd of een lageren maatschappelijken kring onverbasterd over te leveren. Den luitenist, als hij ze niet van hen maar uit den volksmond-zelf ontving, stond zijne geleerdheid niet in den weg, en daarom verdient hij (als getuige altoos voor zijn eigen tijd) in dezen meer vertrouwen.

Toen het groote vraagstuk van kerkhervorming aan de orde kwam, en godsdienstige aangelegenheden aller gedachten vervulden, moest menigeen zich ergeren aan de ligtzinnigheid, ja zelfs aan de naïve vrolijkheid van vele algemeen geliefde liederen. En bij de bereidvaardigheid waarmede men toch reeds op dezelfde noten allerlei woorden zong, lag het voor de hand, te beproeven wat men ook na dien tijd nog dikwijls heeft beproefd: geestelijke texten te dichten bij de muziek van wereldsche liederen, ja van dansen. Aan een zeer zeldzaam boekje uit het buitenland [1]) ontleen ik het volgende fransche voorbeeld:

---

[1]) Contratenor. Le Thresor de Musique d'Orlande de Lassus, Prince des Musiciens de notre temps. Contenant ses Chansons Françoises, Italiennes et Latines, à quatre, cinq et six parties; augmenté de plus de la

a. *Het wereldsche lied:*

D'où vient cela, belle je vous supply
Que plus à moy ne vous recommandez,
Tousiours seray de tristesse remply,
Jusques à tant que au vray jeu me mandez.
Je croy que plus d'amy ne demandez,
Ou mauvais bruit de moy on vous reveille,
Ou vostre coeur a fait amour nouvelle.

b. *De geestelijke parodie:*

D'où vient cela, Seigneur, je te suppli',
Que loin de nous te tiens les yeux convers?
Te caches tu, pour nous mettre en oubli,
Mêmes au temps qui est dur et divers?
Par leur orgueil sont ardens les pervers
A tourmenter l'humble qui peu se prise,
Fai que sur eux tombe leur entreprise.

Ook bij de Souterliedekens, den Ecclesiasticus van Fruytiers, en de latere psalmberijmingen, in enkele gevallen bij de alom aangenomene gereformeerde psalmen van franschen en fransch-zwitserschen oorsprong, vindt men hetzelfde verschijnsel terug. Van daar, dat een melodie later soms ook een geestelijke benaming draagt, zonder daarom van herkomst iets anders dan een wereldsch lied te wezen, — al mogten ook de wereldsche woorden verloren zijn gegaan.

Naast de oorspronkelijke, gewoonlijk scherp-rhythmische volkswijzen vinden wij nog een andere, jongere soort van melodie, die blijkbaar op gegevene woorden gecomponeerd is, en meer op een declamerende voordragt berekend schijnt. B. v. hieronder n°. 18, n°. 51, n°. 60. Het kerkgezang zal hier nagewerkt hebben, deels in het grootere

moitié en cette seconde Edition. — MD.LXXXII. In Mei 1880 is mij dit welwillend ter leen verstrekt door den heer C. P. van Leeuwen (firma J. W. van Leeuwen), boekhandelaar alhier; thans behoort het aan den heer D. F. Scheurleer te 's Gravenhage. „Il y a six ans passez," zegt de „bewerker, „que... je changeay la lettre de quelques chansons d'Orlande „de Lassus, pour pouvoir estre chantees de la voix et sur les instrumens, „sans souiller les langues ni offenser les oreilles Chrestiennes."

gewigt dat op de woorden gelegd wordt, deels ook in het rekken en verkorten van noten gelijk men dat bij de praktijk van het contrapunt gewoon was.

Bij zulke stukken, bijzonder voor rederijkers passende, is de muzikale bouw minder duidelijk, en de overlevering door een luitenist, die nog meer coloratuur moest aanbrengen dan gewoonlijk, iets onzekerder.

Bij het aanhalen van andere verzamelingen achter onze wijzen heb ik mij niet voorgesteld, volledig te zijn, en de latere lotgevallen der wijs te vervolgen, maar enkel, na te gaan wanneer zij stellig reeds bestaan heeft, vooral ook om den ouderdom van het Luitboek te bepalen. Toevoegsels en verbeteringen vinden later een geschikte plaats in het tijdschrift onzer Vereeniging. Ik heb mij bepaald tot de vergelijking der volgende bronnen, meest uit de bibliotheek der Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde te Leiden:

ANTWERPSCH LIEDEBOEK van 1544 (zonder muziek), herdrukt in de *Horae Belgicae* van Hoffmann van Fallersleben, *pars XI.*

SOUTERLIEDEKENS, Antwerpen 1540 enz.

JAN FRUYTIERS, *Ecclesiasticus*, Antw. 1565.

VEELDERHANDE Liedekens, ghemaeckt uyt den O. en N. Test., die voortijdts in druk sijn uytghegaen enz. Amsterdam 1608. Zonder muziek. (Een oudere uitgave tusschen 1569 en 1577 is vergeleken). Daarachter:

NIEUWE SCHRIFTUERLIJCKE LIEDEKENS enz. 1808. zonder muziek.

DE GULDEN HARPE inh. al de Liedekens die voordesen bij K. v. M. [Karel van Mander, overl. 1604] gemaeckt enz. zijn. Haerlem 1627. Zonder muziek.

A. VAN GHERWEN, Tot 's Heren lof, enz. Amst. 1612. Zonder muziek.

GEUSEN LIETBOECK van 1588 en 1603 (vgl. de studie van prof. Loman, Bouwsteenen II. 216—229). Zonder muziek.

Het groote LIEDEBOECK VAN L. C. (Lenaert Clock). Haarlem 1604. Zonder muziek. (In de bibliotheek der Vereeniging.)

DRUYVEN-TROS der Amoureusheyt, door Pieter Leenaerts van der Goes. 1602. (Bibliotheek der Vereeniging).

Eerste en tweede nieu AMOUREUS Liedt-boeck. Amst. 1605. Zonder muziek.

Den nieuwen verbeterden LUST-HOF, enz. den derden druk, Amst. 1607. Zonder muziek.

Den BLOEM-HOF van de Nederl. Jeught enz., Amst. 1610. Zonder muziek.

CUPIDO'S LUSTHOF, Amst. 1613. (Bibl. der Vereen.) Zonder muziek.

Nieuwen JEUCHT-SPIEGHEL (cca. 1620). Zonder muziek.

Venus MINNEGIFJENS. Amst. (prentje bij fol. 1 gemaakt 1622).

Amsterdamsche PEGASUS, 1627. (Bibl. d. Vereen.).

THIRSIS MINNEWIT, Amst. (begin der 18e eeuw).

HOORNS Liedt-boeck enz. 1630. Zonder muziek.

't GROOT HOORNS, Enkhuyzer enz. Liede-Boek. t' Amst. z. j. Zonder muziek.

HET MAASSLUYSCHE COMPAS, door F. A. Metael. Den 14en druk. Dordtrecht z. j.

Joh. Stalpardi [van der Wielen, zie aan het slot] EXTRACTUM KATHOLICUM tegen Alle Gebreken van Verwarde hersenen. Tot Loven By Bernardinus Masius Int groene Cruis 1631. Aequanimiter. Voorrede enz. tot B 2, dan pagg. 1—547, bevattende 170 liederen vol katholieke polemiek, *doses* genaamd, meest met muziek. Vervolgens, p. 548, De Drucker totten Zanger, en 549—647 zoogen. Confijten, d. i. 25 Lof-zangen en Toebrood; eindelijk 5 blz. ongepagineerd, Tafel en approbatie. (Bibl. der Vereeniging, aangekocht Febr. 1884)

Sal. Theodotus, Het PARADIJS der geestel. en kerckel. lofsangen. 7e druk Amst 1679 (de 6de was van 1646). (Bibl. der Vereeniging.)

Den SINGENDE ZWAAN, dat is den lofzang der Heyligen, enz. Leiden 1728 (de eerste druk werd in 1654 kerkelijk goedgekeurd). Zie Bouwsteenen II. 204 vv.

Hs. van BARBERT KRUCKESTOEL (bibl. M. Ned. Lett.). Twee deelen: I. Cantionis [zie] sub Elevatione en Voysen uyt den Singende Swaan en Paradijs overgeset op een {Tenor / Cantus} sleutel door mijn E. B. Sneeu. 1740. Barbert Kruckestoel 1751.—II. Vooysen uyt de Singenden Swaan Paradijs en Enige Nieuwe Misse... Barbert Kruckestoel. P. 36. Vooysen uyt het Paradijs, 122 Vooysen uyt Musiek Boeken.

LIVRE SEPTIESME des chansons vulgaires, de diverses autheurs à quatre parties, convenables et utiles à la ieunesse, toutes mises en ordre selon leurs tons. De nouveau reveu, et corrige avec des nouuelles chansons. Avec une brieue facile Instruction pour bien apprendre la Musicque. *Superius*. En Anvers. Ches les Heretiers de Pierre Phalese au Roy David. MDCXLI (II met de pen bijgevoegd). In het bezit van prof. Acquoy. Deze uitgave is niet vermeld bij Goovaerts (Hist. et Bibliogr. de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas). De amsterdamsche (Bassus zonder jaar), bezorgd door D. Jansz. Sweelinck, en vroeger in het bezit van Willems (O. Vl. Liederen blz. 494) wordt beschreven door Edm. Vander Straeten, La Mus. aux Pays-Bas, V. 282. Zij bevat voor een gedeelte andere stukken dan de 45 der antwerpsche.

Dirk Volkertsz. COORNHERT (1522—1590), Lied-Boeck (1575) in zijne Wercken, Amst. 1630, I. fol. 487 vv. Zonder muziek.

Jan Jansz. Starter, Friesche Lusthof, 3e druk Amst. z. j. (de eerste was van 1621). Met muziek, die in den nieuwen druk, Utrecht 1864, eenvoudig is weggelaten!

Gerb. Adrz. Brederode († 1618), Boertigh, Amoreus, en Aendachtig Groot Lied-boeck. Amst. 1622. Zonder muziek. (Inhoud: Boertigh Lied-Boeck, — Grooten Bron der Minnen, — Aendachtigh Liedt-Boeck).

Dirk Rafelsz. Camphuyzen († 1627), Stichtelijke Rijmen. 19 oude drukken sedert 1624, hier en daar met muziek.

Adr. Valerius († 1625), Neder-lantsche Gedenck-clanck, Haerlem 1626. Zie de Oud-Nederlandsche Liederen, daaruit met een hoogst leerzame inleiding uitgegeven door prof. A. D. Loman, 1871 (N°. II van de uitgaven onzer Vereeniging).

't Uitnemend Kabinet, en

Der Fluyt Lust-hof van J. J. van Eyk. (zie v. Riemsdijk, Stadsmuziekcollegie, p. 76 vv.). Beide omstreeks 1650.

Oude en nieuwe Hollantse Boeren Lieties en Contredansen. Amsterdam bij E. Roger. XIII deelen in één band. Daarbij gebonden:

(Dezelfde titel) deel V, Amst. bij P. Mortier. Beide zonder woorden, en kort na 1700. Bibl. der Maatsch. t. b. d. Toonkunst).

Hs. van stukjes voor de oboe, n°. 45 van de hss. der Maatsch. t. b. d. Toonkunst (Catal. p. 139, de laatste post). Fol. 79 recto staat een tabel voor de uitvoering der tonen op dat instrument. In de achttiende eeuw, waarschijnlijk in Friesland, door een paar vrij ongeletterde muzikanten geschreven.

Hs. met den half verdwenen rugtitel: Diverse Airtjes (Catalogus voorn. p. 139 onder „Volkswijzen") van de laatste helft der achttiende eeuw. Zonder woorden.

Hoffmann von Fallersleben, Horae Belgicae pars II. Hanover 1856.

J. F. Willems, Oude Vlaemsche Liederen, ten deele met de melodiën. Gent 1848 (uitg. door F. A. Snellaert).

E. de Coussemaker, Chants populaires des Flamands de France. Gand 1856.

A. Lootens et J. M. E. Feys, Chants populaires Flamands avec les airs notés. Bruges 1879.

Verzameling, aangelegd door Scheltema, van losse gedrukte liedjes, cca. 1710—1720, thans in de bibl. der Maatsch. van Ned. Letterk. (zie Kalff, p. 724 vv., Loman, Valerius, p. 36, 41, 42). Zonder muziek.

Nieuwen Liedboek gen. het Brabandsch Nagtegaeltjen, t' Antwerpen bij Jos. Thys (19e eeuw). Zonder muziek.

Mr. J. C. W. le Jeune, Letterk. overzigt en proeven van de Nederl. Volksgezangen sedert de XVe eeuw, 's Gravenhage 1828.

L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart 1844—46.

Franz M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipz. 1877.

DUITSCH LUITBOEK in het bezit der Vereeniging, geschreven omstreeks 1580 (Catalogus p. 134). Zonder woorden, evenals meestal het onze.
De Apollo van 1615 (uitgegeven door Bredero), het Medenblicker Scharre-Zoodje (1650), d' Enchuyser Ybocken (cca. 1650), het Hoorns Trek-Schuytje (1663) en de Bellerophon van Pers met de vervolgen (1681) hebben niets opgeleverd.

Achter de melodie zooals ik ze uit ons boek ontcijferd heb, geef ik telkens de uitkomst mijner nasporingen tot heden omtrent den oorsprong en de verspreiding in ons land, vooral omstreeks denzelfden tijd. Wáar de text te lezen staat, valt dikwijls niet meer na te gaan, daar niet alleen een menigte van drukken verdwenen zijn, maar vele liederen misschen nooit in een verzameling zijn opgenomen. De aanhef, of anders het referein of een ander fragment dat in het geheugen bewaard bleef, had later alleen nog de beteekenis van benaming eener zangwijze, waaronder zij aangehaald wordt op de plaatsen die ik, volgens bladzijde of volgnummer van het stuk, heb opgegeven. Zoowel tot proef op mijne ontcijfering der tabulatuur als tot vergelijking met andere vormen derzelfde wijzen, of andere wijzen onder denzelfden of bijna denzelfden naam, zijn nu en dan uittreksels uit de bronnen bijgevoegd, meermalen met verandering van den grondtoon, om het overzigt te bevorderen. De lezer die niet reeds zelf in deze dingen gewerkt heeft, zal uit zulke voorbeelden het best kunnen ontwaren, hoe het met de gegevens voor de studie van ons volkslied eigenlijk geschapen staat, en aan welke wederwaardigheden de melodiën oudtijds blootstonden.

Wil men de oude muziek van een lied geheel herstellen, dan zal men, op grond van gegevens als de hier medegedeelde en van de kennis van het volksgezang, nu en dan den rhythmus moeten wijzigen. Doch om dát met eenig vertrouwen te kunnen beproeven, moet men den toegang hebben tot de stof zooals zij daar ligt. Dit te bevorderen was mijne bedoeling, en niet, eenige uitgewerkte artikels voor het toekomstige Liedeboek te geven, waartoe nog in lang de tijd niet gekomen zal zijn.

1. Aenhoort mijn geclach o bloeijen(de) jeucht.

Fol. 332 verso van het Luitboek.



Aangehaald: Coornhert n°. 33. Gulden Harpe 450, Bloemhof 109, Hoorns 374, Amour. 153. Liedeboeck van L. C., Singende Zwaan.

De figuratie bemoeijelijkt de ontcijfering; doch geheel iets anders is de melodie waarvan de Sing. Zwaan elders de noten geeft: *„Aenhoort dit droevig klagje"* (= *Tous les soldats de France"*). Nog anders Paradijs 173, *„Aenhoort doch myn geklagh,"* aldus aangeh. Veelderh. en Pegasus 45.

2. Aensiet schoon lieff met moede fier. F. 348 recto.



Onderteekend: Mr. David (een luitenist die nog andere bekende liederen gearrangeerd heeft; zie nos. 11, 37, 38, 43, 52).

3. Als ghij compt inden Haghe. F. 358 r.



B anders.



AANGEHAALD: Gulden Harpe 83. Ald. 422, „*Als ghy compt uyt den Haghe*". Starter, „*Als ghy dan compt in d. H.*"

4. Antwerpen rijck. F. 353 v.



AANGEHAALD: Gulden Harpe 357, 422. N. Jeuchtspiegel 226, Maassl. 81. V. Gherwen 20. Verzam. L. Maatsch. (Scheltema) 90. In het Geusen Lietboek (vgl. Bouwst. II. 218) staat het lied: „*Antwerpen ryck, o keyserlycke stede*" (over den in 1564 aldaar verbranden Christ. Fabritius) op de geref. melodie van Ps. 79 (Ps. 44 Utenhove), die echter alleen in den aanhef hiermede overeenstemt. Mogelijk was dat Geuzenlied reeds een parodie op een ander lied.

5. Bedroevet harteken. (Gaillarde) F. 30 r.



AANGEHAALD: Geusen Lietboeck van 1588 („*Bedructe hertekens*"). N. Jeucht-spieghel 75 („*Bedroeft Herteken*"). De Gaillarde kan om den dans eenigszins van het oorspronkelijke lied afwijken.

6. Boter op de pensen. F. 351 v.



Variant op den ouden dans, genaamd *Matassins;* volgens Jehan Tabourot, gezegd Thoinet Arbeau (*Orchésographie*, Langres 1588) aangehaald in Grove's *Dictionary of Music* II. 236, aldus luidende:



Een andere naam van dien dans was *les Bouffons;* onder dezen heeft Mr. van Riemsdijk, bij Roger I. p. 24, een andere redactie gevonden, en bewerkt in de Oudnederlandsche Danswijzen.

Ons duitsche luitboek heeft onder den titel *Les Buffons* van Wolff Heckel (Luitboek, Straatsburg 1562) het volgende (ons eerste gedeelte):



met de noodige harmoniën en eene variatie.

Bijna gelijkluidend met het eerste gedeelte van Tabourot, bij Roger, VII p. 17, *Peper op de pens*, *Mostert op de visch*". Zie ook n⁰. 10, en later *Si vous estes belle* en *la Chasse*. Het tweede gedeelte in Lootens en Feys 89.

7. Bruynsmedelijn. (Allemande) F. 490 r.



Vgl. Fruytiers, p. 97 *„Frisch Meechdelyng"*:



Blijkbaar van duitschen oorsprong: *„Braun's Mädelein"* en *„Frisch Mägdelein"*. Vgl. de volgende melodie uit *de Bicinia* (Wittenberg bij G. Rhaw 1548), aangeh. Reissmann, Allg. Gesch. d. Musik, II. 32 (*Mir ist ein fein brauns Medelein*):

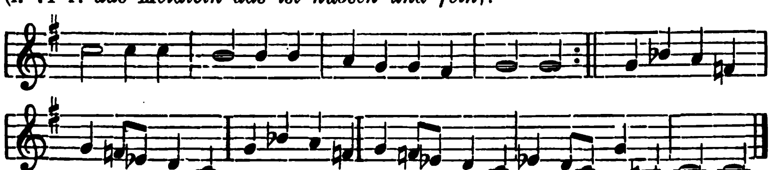


en die bij Forster (Böhme Altdeutsches Liederb. n°. 196):



Alleen de rhythmus is hier dezelfde.

Daarentegen vinden wij onze wijs terug in ons duitsche luitboek (f. 71 r. *das Meidlein das ist hübsch und fein*):



Mogelijk hangt met onze wijs nog zamen de *Pavane Maechdelijn*, (zie beneden).

AANGEHAALD: (*„Bruyns medelyn"*) Geusen Lietb. uitg. 1603. Vgl. Voelderh. 80: *Hubsch maechdelijn*, van Gherwen 150, 276: *Maeghdeken fijn*.

8. Compt ghy ghesellekens coene. F. 460 r.

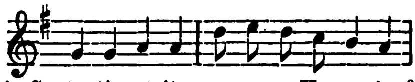


VERGEL. text Antw. Liedeb. 73: „*Ghesellekens van herten coene*"; Veelderhande Liedekens 73, 286 v., 394: „*Ghy herders van Syon coene*". De melodie ook f. 456 r. als *Brande Lommermeer.*

9. Daer is een Leeuwerck doot ghevalle. F. 334 r.



Andere vorm derzelfde wijs bij Böhme, n⁰. 168 „*Guckuck hat sich zu todt gefallen.*"

Is dit dezelfde melodie als „*de brug is in het water gevallen*", volgens Snellaert (voorr. op Willems' Oudvlaemsche Liederen blz. XXXIII) in België algemeen gezongen? Het begin onzer wijs en de belgische titel herinnert aan den „*pont cassé*" van het Guignol-theater (bij ons bekend als „*al mijn eendjes*"):  Vgl. ook de melodie in Wanningh's Sententiae (uitgave onzer Vereen.) n⁰. IV.

AANGEHAALD wordt „*Daer is een Liewerck doot ghevallen*" in het N. Amst. Lietboeck van 1591, volgens Kalff t. a. p. blz. 371. Te oordeelen naar hetgeen deze schrijver van de beide vogels zegt, zou onze leeuwerik wel eens meer oorspronkelijk kunnen zijn dan de koekkoek der duitsche redactie.

Iets anders is het lied „van de Leeuwerk", Verzam. Scheltema, 67. Weer iets anders *Daar is een kindje in't water gevallen,* Coussemaker, n⁰. 146 en HS. der Maatsch. t. b. d. Toonk. 45 fol. 58 v., twee verschillende wijzen.

10. De Doot. F. 337 r.



Volgt een *Reprinse* in $^3/_4$ bij wijze van coda.

Even als n°. 6 een vorm van de *Matassins* of *Bouffons*. Anders luidt „*Den Dooden dans. Matachines*" (zie beneden); zoo ook Fruytiers, 167 en 153, en de *Dance of Death*, Chappell I. 85.

11. De Liefde quelt mij totter doot. F. 332 r.



Geteekend: Mr. David, als n°. 2.

Vgl. de volgende redactie in den Singenden Zwaan 316 („*Uw liefde*" enz.):



Aldus aang. Amour. 25. Anders is „*Cupid' quelt mij totter doot*", S. Zw. 512.

12. Den lustelijken Mey. F. 339 r. v.



Vgl. Souterliedeken Ps. 73:



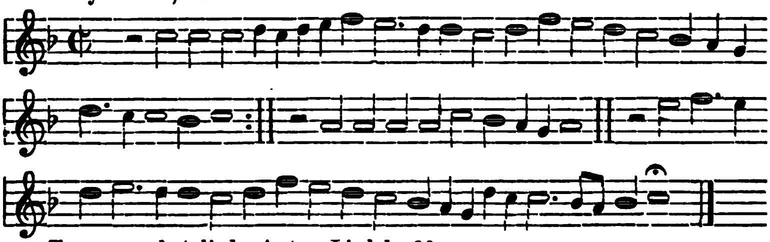
Fruytiers, p. 38:



Paradijs 176 (HS. Kruckestoel, I. 81 = II. 38):

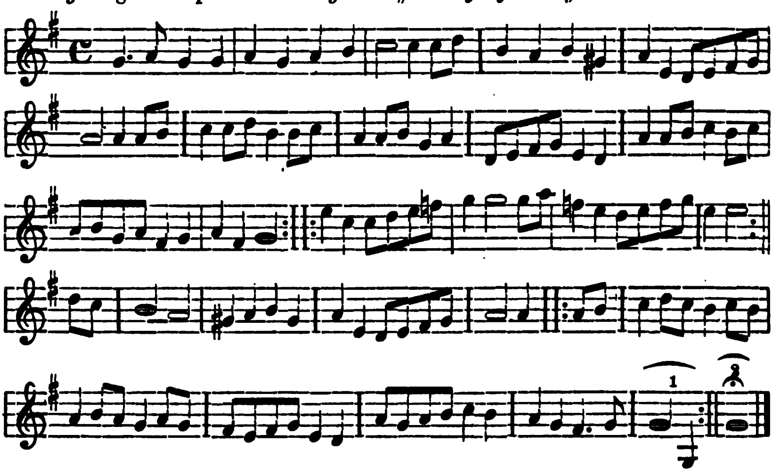


Druyventros, 97:



Text van het lied: Antw. Liedeb. 39.

Bij Roger II. p. 11 is de wijs als „*Genoegelijke Mey*" aldus verwaterd:



Der Fluyten Lusthof, 2e deel fol. 26 v. enz., bevat de melodie nagenoeg als in ons Luitboek, en eenige variatiën.

Aangehaald: Gulden Harpe 122, Veelderhande L. 93, 303, 309. Geusen Lietboeck van 1588. Druyven-Tros. C. L. n°. 51. Lusthof. Ook de parodie „*De lustelijcke Mey*, *Christus playsant*" wordt aangeh. Geusen Liedb. 108, Gulden Harpe 247 enz., Hoorns 205, Veelderh. 148.

Dit is het lied dat J. P. Sweelinck „op zijn "Clave-cymbel" voor Baudartius „wel op vijf-en-twintigerley wijzen speelde" (Baudartius Memoryen XIIIe boek, blz. 163, aangehaald in de voorrede der Acht Zesstemmige Psalmen, door onze Vereeniging in 1876 uitgegeven).

13. Den Paltrok die staet. F. 415 r.



Anders Böhme, Altd. Liederb. 461 uit Nic. Zange 1620: *„Es liess sich ein Bawr ein Baldrock schneidn, von siebenzehn Elln und ein Quartier"*; doch niet zonder verwantschap:



De paltrok was een lange boererok, van voren tot onder toe gesloten. Zie het berigt over de voormalige dorschwet van Achlum in Friesland, Alg. Handelsblad n⁰. 16846, Zondag 18 Nov. 1883.

Mijn vriend prof. K. Martin heeft de volgende nog levende redactie in een hanoversch dialekt, voor mij in Duitschland opgeteekend:

Een buer leet sick een paltrock snieën,
Van söventien ellen — leet hei hüm sick snieën.

Un as de paltrock fertig was,
Do ging hei hen (?) — na Ils' in't gras.

„Go'n dag, min leive naber Du;
Segge du mick, wo sitt mick — de paltrock mick?"

Schull icke Di seggen, wo heie Di sitt?
Hei hett er van uennern — en baven een snipp.

— Hett heie van uennern en baven een snipp,
So schall hüm de düvel — den snider Wipp.

— „Go'n dag, min leive snider Wipp,
Hei hett mick verdürven — de paltrock mick."

— Heb ick hüm verdürven den paltrock Dick?
Ick heb hüm tosneeden — in maandenschien.

„Hest Du hüm tosneeden in maandenschien,
So schalst' hüm betaalen — in sünnenschien."

14. Den tijt is hier. F. 340 v. 341 r.



Afscheidslied. De TEXT staat Groot Hoorns 34, de melodie zonder noemenswaardig verschil bij Stalpert, Extr. Kathol. 10e dosis, Paradijs 181, Sing. Zwaan 361, Druyventros 51.

AANGEHAALD Lusthof 46, 93. Cup. Lusthof 106. v. Gherwen 197 („*Den tijd is hier, dat men sal*"). Amour. 37 (vult aan *vrolijck wesen*.)

15. Die Gans die compt wt Sassem. F. 348 v.



De wijze heeft een in 't oog vallende overeenkomst met die van ons „*Patertje*", waarvan de volgende fragmenten voorkomen in het schilderwerk uit de achttiende eeuw op het deksel van een spinet van 1640, in 't bezit van 't Kon. Oudheidk. Genootschap (titel: *Pater*):



Bij Willems (Oudvl. Liederen n°. 125) luidt „het *Paterken*" aldus (de ongerijmde verdeeling der eerste maten laat ik onveranderd):



Vgl. ook Coussemaker, n°. 110, Lootens & Feys 102.

Zou dit de oorspronkelijke vorm van het Patertje zijn geweest, en de eerste helft in Noordnederland door die van de „Gans" zijn vervangen?

Vgl. ook de melodie bij Böhme, n°. 128 (uit het Lochheimer Liederbuch, Hs. van 1450), *Mein Freud möcht sich wol meren:*



Verwant schijnt n°. 48 hieronder.

16. De Winter is ons verganghen. F. 331 r.

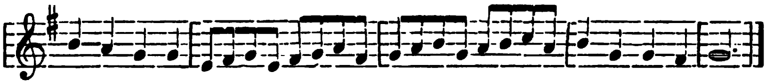


Vergel. Böhme, Altd. Liederb. n°. 448, *„der newe Jägerston"*:



en ald. n°. 410 *„Reuterliedlein"* uit Melchior Franck (1603):





TEXT uit een Hs. van 1537 bij Hoffmann v. Fallersleben, Niederl. Volkslieder n°. 63. — Böhme n°. 114 heeft daaronder de muziek gelegd van Souterl. Ps. 54. — AANGEHAALD werd onze wijs Veelderhande L. 320, Amour. 7, 69.

Anders luidt, *„de Winter is voorbij geweken"* (Hs. Kruckestoel I. 67, onder andere titels Sing. Swaen, p. 501; aangeh. *„de W. is voorbij"*, Verz. Scheltema, 70):



Van deze wijs staat een omwerking in driedeelige maat Roger IV. p. 5, *de Winter is voor by gestreken*, en een andere ib. V. p. 1. De eerste en eenvoudigste luidt als volgt:



17. Het Liedeken van Doesa. F. 394 r.



De eenige bekende Doesa (Dousa) is de latijnsche dichter en verdediger van Leiden in 1574, Jhr. Jan van der Does, Heer van Noordwijk. Of dit de marsch was waarop zijn vendel stadssoldaten optrok?

18. Een Venus Dierken. F. 336 v.



Vgl. Fruytiers 57:



De TEXT Antw. Liedeb. 51 en 328. De melodie is door Benedictus Ducis bewerkt in Tileman Susato's 2e musiek boecxken van 1551 (Ambros, Gesch. d. Mus. III. 298).

AANGEHAALD: Gulden Harpe 284. Kamper Liedeboek van 1520 of 1530 (Kalff 642 vv.).

19. Ey de bruyt lach op haer bedde. F. 356 v.





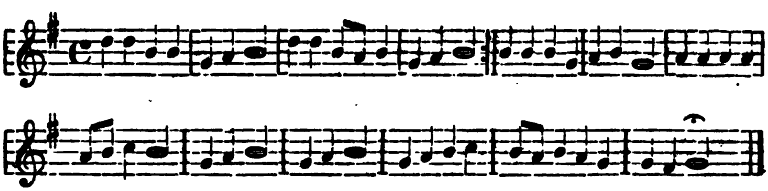
De melodie is verwant met die van den „*Boeredans*" (zie beneden). Anders luidt die van Souterl. 150: *die bruyt en wout niet te bedde.*

20. Frans aen Floris. F. 342 r.

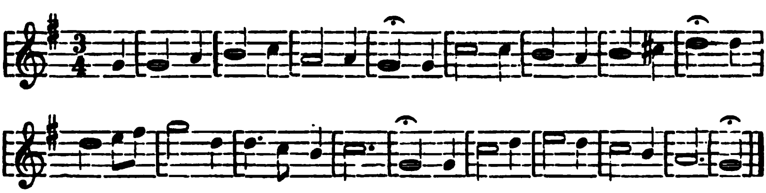


Iets anders is waarschijnlijk *Fijtje Floris*, aangehaald Bredero Boert. 18, Minnegifjens 9 v.

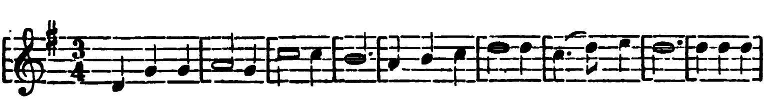
21. Gaet hem toe. F. 354 v.



22. Gerrit van Velsen. F. 342 v.



TEXT reeds achter Dousa's uitgave van Melis Stoke 1591, en Oudt Amsterd. Liedtb. bl. 10, aangeh. Horae Belg. II. Onder denzelfden aanhef „*Wie wil hooren singen een lied*" geeft de Singende Zwaan 567 deze verwante melodie:





Bij L. C. n°. 53, en ook elders aangeh.: „*Wie wil hooren een goet nieu liedt*". Doch dat was een aanhef die dikwijls voorkwam.

Als bekend lied wordt onze Velzen in 1681 aangehaald door Andries Pels (Gebruik en Misbruik des Tooneels).

23. Ghevare hoe staet het met u vlas. F. 330 v.



De bewerking „à 4", maakt de ontcijfering onzeker. Een andere van Guil. Messaus (phonascus bij St. Walburg te Antwerpen) staat in den *Livre Septiesme* van Phalesius, uitgave 1641.

AANGEHAALD: Coornhert, n°. 39.

24. Haentgen (Allemande). F. 486 r.



Alleen de analogie der bekende titels doet vermoeden, dat deze dans uit een lied ontstaan is. Roger II p. 10 heeft „*in 't Haantje*":



waarmede hij niet wel kan zamenhangen.

25. Hansken (Courante). F. 435 r.



Vgl. voor den rhythmus Souterl. 69. „*Doen Hanselijn over der heyden reed*" (text Horae Belg. II, uit het Oudt Amst. L.B., en Willems 62):



vgl. Fruytiers 164; en volgens Roger IV p. 10:



Geen verband met „*Hansje sneed dat koren was lanck*", aangeh. Bredero, Bron 72, 97, Krul, I. 38, IV. 87, noch met „*Een nyen liedt van 't onnoosel Hansken*", Verz. Scheltema 83, noch met „*Hansken van Antwerpen*" ald. 170.

26. Het reet een ruyterken. F. 399 v.



Misschien „*Het voer een ruyter in een boschaeye*", aangeh. (Kalff, blz. 319 n. 2) in 1561.

Anders luidden: „*Het voer een aal out ruyterken*", aangeh. Cornhert, n°. 34, „*Het voer een ridder uyt jaghen*", aangeh. Hoorns 332 en in 't Geusen Lietboeck van 1588, en „*Daar reed er een ridder al door het riet*", Lejeune 292.

27. Het soude een meysken melcken. F. 349 v.



In ons duitsche luitboek fol. 73 r (*Es solt ein meydleyn melcken*) het volgende in dezelfden rhythmus:



28. Het voer een cuyperken cuypen. F. 357 v.



In het tweede deel staan de halven waarschijnlijk in plaats van vroegere quarten, en de twee laatste noten zijn toegift.

Stellig = Böhme, Altd. LB. 477 „*Ez fuor ein büttenaere*" (XIIIe eeuw). Vgl. ook Antw. L B. 106: „*Het voer een visscher visschen*" en Kalff p. 311.

Roger I p. 7: „*'t Sou een kuyper kuypen*", meer modern verwaterd, en met een coda van A af:



AANGEHAALD wordt ons lied N. Jeuchtspieghel 202, Minnegifjens 8, en nog in onze eeuw in 't Brab. Nachtegaeltjen 10, 37.

Geheel iets anders is „*de Kuyper*", waarvan een Aria en een Romance in de Diverse Airtjes n°. 701—702 (waarschijnlijk een tooneelstuk uit de 18^{e} eeuw).

29. Het wasser te nacht. F. 332 r.



TEXT: Antw. LB. 198, en (uit een hs. van 1636) bij Willems n°. 59.

30. Hier buyten inden houte (Allemande). F. 491 v.



De *ais* en de eerste *dis* hebben wij zeker eerst aan den bewerker te danken.

De TEXT („*Te Haerlem in den Houte*") bij Willems n°. 235 uit „Amsterdamsche Vreughde stroom" 1654. Dat dit hetzelfde lied is, wordt bevestigd door het referein: „*Keert de Molenaer om*", vergeleken met de volgende redactie der melodie, Luitb. 342 v. onder den titel **Rept u Molenaer om**:





Zie ook n°. 46.

Verwant zijn Lootens en Feys n°. 108, 132 en 139.

31. Hout u kanneken (Chanson). F. 343 r.



Vgl. Böhme Altd. LB. 232 D („*Es wollt ein mägdlein ein bulen han*"), uit Melch. Franck (1611):



(bijna dezelfde aanhef Lootens en Feys n⁰. 93.)

en ald. 453 („*Ich bin ein freier Bauernknecht*”) uit hss. van 1646, 1679:



Andere bewerking van ons lied Luitb. ib. onder den titel **T'souw een meysken gaen om wijn**. Deze TEXT Antw. LB. 101. Doch Souterl. 92 „Nae die wijze *Het soude een meysken gaen om wijn*”:

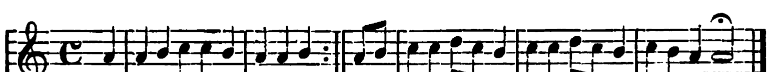


Vgl. Fruytiers 190.

„*Es solt ein mägdlein holen wyn*” bewerkt door Samson in het begin der 16e eeuw als lied en als mis (Ambros, Gesch. d. Mus. III. 271).

Vgl. Haerlems oudt Liedt-boek (bij Willems n⁰. 85, enkel de woorden): „*Het soud' een suyverlijcke Des avonds gaen om wijn*”. te zingen op de wijs: *Wy vinden klaer beschreven* (mogelijk een geestelijke parodie, doch zie hieronder n⁰. 62). Dat lied is stellig oud, doch past niet wel bij onze melodie.

32. Ick brengh mijn naeste ghebuer een dronck. F. 337 v.



Zeker een aloude formule, als bij de kinderspeelliederen.

Anders is het lied: *Je boys à toy mon compagnon* (zie beneden).

33. Ick claeg u Venus Dieren. F. 346 r.



Druyven-Tros 76:



AANGEHAALD Cup. Lusthof 114.

34. Ick clam den boom al op. F. 354 v.



TEXT Uhland 22, Kalff 382.
AANGEHAALD Hoorns 314, Thirsis III. 99, L. C. 12.

35. Ick heb die groene strate. F. 358 v.



Vgl. Paradijs 702:





Bij Willems n⁰. 19 blz. 36 (vervolg van *Naer Oostland*) is de melodie in den volksmond geheel verbasterd. Weer anders Lootens en Feys n⁰. 70. Vgl. ook Coussemaker n⁰. 125.

De Text Brab. Nachteg. 33, zeker nog ouder dan de (bij Kalff 744 genoemde) zeventiende eeuw.

Aangehaald Bredero Boert. 45, L. C. 33.

Volgens Lootens en Feys heette dit lied een tachtig jaar geleden te Brugge „la chanson hollandaise".

86. Ick lijd' int hart pijn onghewoon. F. 335 r. v.



Uittreksel uit de bewerking door Mr. David (zie n⁰. 2).

Paradijs 227:



Text Amour. 186; misschien vertaling van *„J'endure un fascheux ennuy"??* De melodie onder dien titel luidt echter anders (zie beneden).

Aangehaald Lusthof 22, 78, Aanhangsel 14; Starter 39, Bredero Aendacht. 38, Cup. Lusthof 40, 88.

87. Ick voer al óver Rijn. F. 350 r.





Bewerking door Mr. David (zie n°. 2).

TEXT Groot Hoorns 214, vgl. 490, Kalff 433.

Geheel anders Stalpert v. d. Wielen Extr. Kathol. 8e dosis: *„Het voer een scheepjen over Rhijn"*, en ook Böhme 73: *„Ich fuhr mich uber Rhein"* (= *Es sass ein eul und spann*).

88. Ick weet een bloemken schoon van coleuren. F. 349 r.



Misschien AANGEHAALD Veelderh, L. 118: *„Ick weet een bloemken aen gheen groen heyde"* (de laatste woorden zijn een geijkte formule, vgl. onzen Huygens préf p. CLXXVII).

Waarschijnlijk hangt hiermede zamen *„Ich weiss ein Blümlein hübsch und fein*, Böhme 585 (1609 en 1625):



Böhme houdt in de eerste redactie de bovenste stem voor de melodie, terwijl men bij vergissing de onderste daarvoor zou hebben genomen. Doch deze laatste herinnert juist in het begin meer aan onze zangwijze.

39. In een groot ongheluck. F. 351 r.



Aangehaald N. Jeucht-spieghel 78. Ook L. C. n°. 66, 67, 75: *„In een groot ongheluck ben ick gheboren"*. Dezelfde rhythmus Lootens en F. n°. 156.

Een andere redactie geeft het Luitboek F. 390 r. = 412 r. als **Pieter Dammis:**



Nagenoeg hetzelfde staat bij Roger XII p. 23 als *„Schager voetie"*; zie echter dien titel beneden onder de dansen.

Geheel anders is weder de *Pieter Tames* van Roger ib. p. 24.

40. Int soetste van den Meije. F. 333 v.



(Geraamte eener melodie?)

Text Antw. L B. 143.

Anders Singende Zwaan 158:



Nog anders Willems n°. 92 uit een boek van 1635 (met den TEXT):



AANGEHAALD Camphuysen (overl. 1627) blz. 24 uitg. 1677. Sing. Zwaan 231. V. Gherwen 102.

41. Jan Dirrixz. F. 357 r.



De ruwe TEXT Thirsis II. 8, ongeveer = Verzam. Scheltema 18; minder ruw in dezelfde Verzam. 19.

42. Lieff wtvercoren, lieff triumphant. F. 344 r.



Uit de bewerking door Mr. David (vgl. n°. 2). Vgl. ook den aanhef van n°. 39.

TEXT Amour. 68.

Aangehaald Gulden Harpe 244, 259, Bloemhof 69, N. Jeucht-sp. 68, Hoorns 83, 269, 380, L. C. 56, Cup. Lusthof 20, v. Gherwen 267, Amour. 41.

Bij Roger I p. 9 („*lief uyt verkoore*"):



43. Lijskens oven is bestoven. F. 348 v.



Vgl Souterl. 135 („*Le bergier et la bergere sont a lumbre dung buysson*" of „*Lijnken sou backen, mijn heer sou kneen*"):



De nederl. text in het Luitboek bedoeld, is blijkbaar het vervolg van dien in de Souterl. aangehaald. Over „bestoven" vgl. Kalff blz. 411, 309—10.

44. Met dat schuytgen al over dat meertgen. F. 345 r.



Kalff blz. 517 uit een 17e-eeuwsch vastelavends-tusschenspel van W. Dz. Hooft: „*Mit een schuytje over het meertjen Mit een moy meisjen in dat riet*".

45. Mijn ooghskens weenen. F. 347 v.



Vgl. Paradijs 650: „*Mijn ooghskens weenen*, *ofte Galiard' Itali*" (doch dáar met voorgeteekende $^{2}/_{4}$ maat, zonder de noot geteekend A, met een quart noot bij B, met een geheele noot en drie-quart pauze bij C en met een geheele noot bij D):

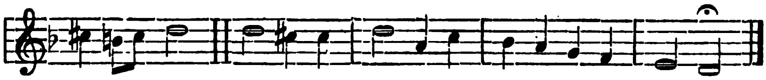


Is dit enkel een Gaillarde die sterk op het nederlandsche lied geleek, of is dit laatste op de Gaillarde gemaakt? Zie ook voor het begin nº. 39 en 42.

Aangehaald N. Jeucht-sp. 95. Verzam. Scheltema 27, 170, 435.

46. Molenaerken (Brande). F. 467 r.





De molenaarsliederen zijn vele in getal (vgl. Kalff 309, 411), bv. Antw. L B. 271, „*Een nyeu liedeken van den Molenaer*". Lusthof 50 „*Meulenaerken*", Verz. Scheltema 137 „*Een vermakelijk lied van een Molenaer enz.*" Doch de aanhef onzer melodie zou aan een dans doen denken, die op de motiven van n°. 30 (hierboven) gebouwd was.

47. **Noch weet ick een casteel.** F. 349 r.



De bewerking door „Mr. Eman" (Emanuel Adriaensen?) heeft de melodie ietwat verduisterd.

AANGEHAALD Lusthof 23 („*Ick weet noch e. c.*").

Met „*Noch weet ick*" begonnen verscheidene oude liederen. Het was de natuurlijke overgang tot een nieuw nommer, voor een liedjeszanger die er al verscheidene had voorgedragen.

48. **Pater** (Brande). F. 455 v.



Ook dit kan een der wijzen zijn waarop voorheen het Patertje werd gezongen; vgl. n°. 15. Zie ook Lootens en Feys n°. 117.

Pieter Dammis. — Zie n⁰. 39.

49. Quaet paert (Allemande). F. 490 r.



De behandeling als dans maakt ook deze wijze minder duidelijk.

Bij Mortier V p. 22 (*'t Quaat Paart*):



Men zou alligt denken aan „*Quaert quaert* (Quartiersliedt)" in de Verz. Scheltema n°. 109; doch van goederhand vernam ik, dat „kwade part" in Staatsvlaanderen nog heden een „kwajongen" beteekent, die haast nog eer in een volkslied zou voorkomen dan een boos paard. In 1579 komt uit dezelfde buurt (Goes) een „Mr. Heyndrick, alias Quaetpaert" (Soutendam, Meded. uit het archief der stad Delft, 1862, p. 68 vv.).

Rept u Molenaer om. — Zie n⁰. 30.

50. Romany end Bastaert. F. 336 v.



De melodie is te veel gefigureerd om zekerheid te geven. *Romany* (Romanée) en *Bastaert* zijn wijnsoorten.

51. Schoon lief ghij sijt prijs waert alleyne. F. 330 r.



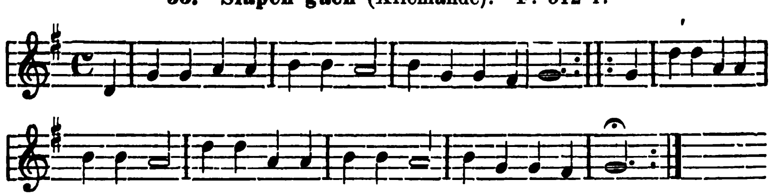
Uit de luitbewerking van Mr. David (zie nº. 2).
AANGEHAALD Cup. Lusthof 70, v. Gherwen 206.
Parodie (?) N. Schriftuerl. p. 29 vgl. 69. Gulden Harpe 40, 372.

52. Schoon lieffken ient seer excellent. F. 338 r.



AANGEHAALD Lusthof 4, Bredero Bron 10, 44. Cup. Lusthof 30.
Vgl. Ib. 47 *„Schoon bloemken jent s. e."* en 102 *„Ghy geesten jent, s. e., ick moet u wat medeelen"* (andere versmaten).

53. Slapen gaen (Allemande). F. 512 r.



Vgl. Böhme 334 uit Hainhofer (1603) (*Was wolln wir auff den Abend thun, Schlafen wolln wir gahn* = *Muscatellerlied* 15e of 16e eeuw):



en aldaar uit M. Franck (1611) het fragment *Schlafen gehn:*



Ons duitsche luitboek heeft fol. 63 v. (*Was wollenn wir auff den Abend*):



Weinig anders Fluyten Lusthof 54 v. en 55 v. (*Wat zalmen op den Avont doen*). Een bewerking in $^6/_4$ bij Roger XII p. 15 (*Wat zal men op den avont doen*").

AANGEHAALD door Const. Huygens in zijn Hofwyck:

Dan berst het oude lied van „scheyden, bitter scheyden"
Uyt d'een of d'ander keel en klinckt door wegh en weiden,
En 't andere: „*wat zal men op den avond doen*"....

54. Soumen niet moghen een reysken pissen. F. 355 v.



Een platheid van dien aard als text is in den goeden tijd een groote uitzondering. Eerst omstreeks 1700 vindt men ze bij Roger in overvloed, waarschijnlijk onder den invloed van het kluchtspel.

55. Te Mey als alle die voghelen singhen. F. 333 r.



Paradijs 698:



Aangehaald Geusen-liedtb. van 1603, Veelderh. L. 7 v. 57 v. 240 v. Coornhert n°. 22, Bredero Boert 58, Hoorns 9, 273, L. C. 48, Paradijs 597, enz.

T'souw een meysken gaen om wijn. — Zie n°. 31.

56. Vlaenderlant edel landouwe soet. F. 359 r.



De „*Galiarde Vlaenderlant,*" Druyventros 30, luidt aldus, met verkeerdelijk voorgeteekende $^2/_2$ maat:





AANGEHAALD N. Schriftuerl. L. 119, Gulden Harpe 217.

57. Vrouken laet den spiering in. F. 249 r.



Opmerkelijk om den rhythmus van vijf maten.

58. Waer sult ghij mij voeren. F. 356 r.



Niet het derde couplet van *Het daghet in den Oosten* („*Dats waer soudi mi voeren Stout ridder wel ghemeit*"). Hoewel dat oude lied ook eene andere dan de bekende versmaat en zangwijze had, genoteerd Extr. Kathol. 40e dosis, en aangehaald Amst. Pegasus (1627) p. 71, 138, 171.

Wanneer ick slaep. — Zie later onder *Farewell.*

59. Wie sal mij troetelen (Gaillarde). F. 24 r.



In dezelfde maat Roger VII p. 20, „*Wie sal ick dan*".

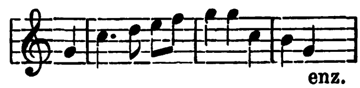
Anders Stalpert v. d. Wielen, Extr. Kathol. dosis 33: „*Wie sal toch troosten mijn*".

60. **Wilhelmus van Nassouwen.** F. 351 en 352.



De maatverdeeling als bij Valerius (vgl. ook Loman, Oudned. L. blz. 27 der muziek, v. Riemsdijk, Colleg. Mus. blz. 79). Later is, naar men weet, het tweede deel vervangen door een vervolg in de maat van het eerste, misschien mede onder den invloed van luitvariatiën als deze in ons boek:





en van liederen als hierboven n⁰ 58:



De periode van overgang vertoont zich bij Roger dl. V p. 2:



en in het oboe-boekje der Maatsch. t b. d. T. fol. 11 verso:



vermoedelijk insgelijks met herhaling van het eerste thema.

In de Diverse Airtjes, hs. uit de 18e eeuw, n⁰. 112 en 189:



Het lied verdient een opzettelijke studie van al de vormen waarin het voorkomt; vgl. Loman t. a. p. blz. 23 vv. van den letterdruk.

Andere redactiën van den laatsten regel in ons luitboek:



AANGEHAALD N. Jeuchtsp. 66, Gulden Harpe 22, 47, 402, Hoorns 35, 135, 436, Gr. Hoorns 97, enz. enz.

61. Wilt nu den Heere loven. F. 331 v.



De verdeeling der drie laatste maten is onzeker.

Misschien parodie of variant van: „*Laet ons met harten loven*" (Stalpert v. d. W. Extr. Kathol. dosis 5, met deze a n d e r e melodie:





(en *ald.* dosis 80 met de volgende, op het middenreferein na, ontleend aan het oude rhijnsche Kerstlied — Böhme 515 —, „*Es ist ein Ros' entsprungen*":)



Misschien behoort hierbij„ *Laet ons den lantman loven*" Geusen liedtb. 43 (Bouwst. II. 224). Anders is de versmaat van „*Laet ons, Laet ons de Mey wat loven*" (Willems n°. 248). Van jongeren oorsprong, volgens Coussemaker, zijne melodie n°. 99: *Laet ons met lofzangen prijzen onze moeder Anna zoet*".

62. Wy lesen in Esdra vanden wijn. F. 353 r.



„*Esdra*" is het apokryphe derde boek van dien naam, waar in hoofdstuk 3 de magt van den wijn geroemd wordt; zie de vertaling van Joh. Dyserinck, blz. 246: „Mannen, hoe overmagtig is de wijn; allen menschen „die hem drinken benevelt hij het verstand; dat van den koning en den „wees, van den slaaf en den vrije, van den arme en den rijke, maakt hij „een. En alle rede doet hij in vrolijkheid en vreugde opgaan, en alle „verdriet of schuld doet hij vergeten. Aller harten maakt hij rijk, aan „koning of landvoogd gedenkt hij niet, en maakt dat men den mond vol „heeft van talenten gouds. Enz.... Is dan niet, o mannen, de wijn oppermagtig, dat hij aldus dwingt te doen?"

63. Wy willen niet meer van Aeltghen singen. F. 347 v.



Aangehaald Geusen liedtboek van 1603.

„Mooi Aaltjen" was indertijd een bekend oud lied (Kalff 131); van daar „van Aaltje zingen" met toespeling op *aal* = bier, voor „drinkgelag houden". B. v. Bredero Klucht van de Koe:

„Wat gy meer als negen pond kon bedinghen
Daer sullen wy lustich voor van Aalge singen".

Zie het Woordenboek der Nederlandsche Taal op *Aaltje*.

(*Wordt vervolgd.*)

MEDEDEELINGEN.

AANTEEKENINGEN OVER MUZIEK UIT DE REKENINGEN DER PIETERSKERK TE LEIDEN.

1398.

Item den heren, die dat koer regeren, tot vyf hoechtiden tot elker hoechtijt 1 stoep wijns van 7 gr., fac.	23 sch. 4 d.
Item Gheret van der See van lederen riemen in den clocken	5 sch. 4 d.
Item den tijnnemaker, van dat hi een cleyn clocke een haen aen soddeerde, van tijnne ende loen	11 sch.
Item heren Jacop Hongher op den Paeschdach 1 stoep wijns	4 sch. 8 d.

1399.

Item den heren, die dat koer geregert hebben, tot vijf hoechtiden tot elken hoechtijt 1 stoep wijns van 8 gr., fac.	26 sch. 8 d.
Item Gheret van der See van clocriemen in den clocken	17 sch. 4 d.
Item teghen Willem Dircksz., die lijndraeyer, een clocreep, die woech $8^1/_2$ pont, 2 steercop weghende 60 pont ende noch 2 clocreep woeghen 22 pont, elc pont 6 d., fac. . . .	45 sch. 6 d.
Item by Jacop, den onderkoster, van smeer tot den clocken.	8 sch.

Item haer Jacop Hongher van der orgelen te verwaren, daer sijn dach of was te Paesschen lestleden, 16 pd., dus was hem betaelt voer sijn dach na inhout der ouder rekeninghen 5 pd. 10 sch. 8 d.; dus brac hem . . . 10 pd. 9 sch. 4 d.

Item van der clochamer te vermaken . . . 13 sch. 4 d.

Item Gheret van der See van clocriem . . . 4 sch.

1400.

Item om smeer tot den clocken . . . . . . 12 sch.

Item om clocriem ende clocreep . . . . . . 13 sch. 4 d.

Item haer Jacop Hongher van dat hem brac van den orghelen te verwaren. . . . . 11 pd.

Item Daniel tot den Waerde heeft seder Paesschen die orghelen verwaert, hem gegeven van 18 termijn 7 grote, fac. . . . . . . 4 pd. 4 sch.

Item die selve van 26 termijn op die clene orghelen, van elken termijn 5 grote, fac. . 1 pd. 6 sch. 4 d.

Item noch van alle Saterdaghe in Onser Vrouwenmisse . . . . 20 sch.

Item alt jaer van beyaerden . . . . 3 pd.

Item den heren, die dat koer gheregiert hebben, tot 5 hoechtiden tot elker hoechtijt 1 stoep wijns van 8 gr., fac. . . . . 26 sch. 8 d.

1401.

Item tot der kiender coercleeder tot Aden meester Pieters 12 ellen linnen lakens, die costen 42 sch. 8 d.

Item meester Dirc, die smit, maecte enen nuwen hamer in die grote clocke, die woech 127 pd., elc pont 3 gr., fac. 11 pd. 14 sch., des quam weder van den ouden hamer 56 gr., dus boerde hem. . . . . 9 pd. 16 sch. 8 d.

Item tot Gheret van der See van clocriem [1]. 13 sch. 4 d.

[1] Deze post komt ook in 1402 en 1403 terug evenals de beide volgende; na 1403 echter komt zij niet meer voor.

Item Willem die lijndraeyer van clocreep . . 20 sch.

Item den heeren, die dat choer geregiert hebben, tot 5 hoochtide tot elcker hoochtijt 1 stoep wijns van 8 nye gr., fac. in lichte payment . . . . 25 sch. 6 d.

1402.

Item alt jaer van blasen up die orghelen Dirc Boenensz ende Herman den clerc . . . . 48 sch.

Item Danel tot den Waerde betaelt van dat hi dat jaer van 1401 up die orghel speelde ende hem ontbrac . . . . 9 pd. 10 sh.

Item mr. Willem dit jaer om Gods wille up die orghel ghespeelt.

Item den prior van 5 quaternen parkuments te verscriven int gradael met den quadraten noten ende van den gradael van nuws te verbinden . . . . 5 pd. 12 sch.

1403.

Eerst den broeders tot Leyderdorp tot O. Vr. ten Enghelendal van enen nuwen gradael te scriven, dar si selve alle stof toe deden ende illuminierden ende bondent, al te zamen ghegeven . . . . 32 pd. 6 sch. 8 d.

Item Hughe, den organiste, van den helen jaer op die orghel te spelen ende die te regieren 23 pd.

Item den organisten voor sinen cost ghegeven, dat hi vier daghe lanc wachtede, eerdat men mit him werdroech 21 gr., fac. . . 14 sch.

Item Harmantgen den knecht van blasen alt jaer op die orghel ghegeven . . . . 50 sch.

Item tot twien tiden, als die clocken verscoten waren, de tijmmerlude te hoeveschede ghegeven, die si weder stelleden, 6 gr , fac. . 4 sch.

1407.

Item heren Hughen, den organist, van een helen jaer op die orghelen te spelen mit den blasen ende die orghele te regieren tot des godshuys oirbair 6 nobl., fac. . . . . 16 pd.

1409.

Item van den clocgen van Rapurst te halen . 2 sch.

Item Dirc Smit van een hamer te maken in dat cleyn bedeclocgen van Rapurst . . . 4 sch.

Item van dat bedeclocgen te weghen ende voert te scepe te dreghen ende woech 87 pd. 12 d.

Item mr. Joris van dat bedeclocgen te verghieten ende van 75 pont spise, die hi daertoe dede, ende van den yseren hamer, die hy daertoe maken dede, te samen $5^1/_2$ eng. nob., fac. 14 pd. 13 sch. 4 d.

Item Jan Stantvast van die kloc van Antwerpen te brenghen ende daer te voeren 6 gr. fac. 4 sch.

Item mr. Bezelijs van dat bedeclocgen in den toern te hanghe . . . . 16 sch.

Item Hughe, den orghenist, van enen helen jaer op die orghelen te spelen metten blasen ende die orghel te regieren tot des goedshuys oirbaer 7 nobl, fac. . . . . 16 pd.

1412.

Item Jan die Backer ende Pieter Matthijsz. up den toorn van dat belefroyt an die missecloc te verhanghen ellcz $3^1/_2$ dach, sdages ellcken 3 botd., fac. . . . . 28 sch.

Item Hughe, die orghanist, van enen jair up die orghelen te spelen metten blasers 7 eng. nobl. . . . . 18 pd. 13 sch.

Item Hughe, die orghanist, van den groten antiffenair te corregieren hem ghegeven 40 botd., fac. . . . . 53 sch, 4 d.

1413.

Item Anderus van der Burich van den groten antiffenair te verbinden ende van dat lectionael ende een missael ende van sloten an boeken ghemaect 50 botdr., fac. . . . . . . 3 pd. 6 sch. 8 d.

Item Hughe, die orghanist, van een jaer up die orghelen te spelen mitten blasers 7 eng. nob. 60 lewen . . . . 18 pd. 13 sch. 4 d.

1417.

Item Hughe, die orghanist, dat hi jaerlix upt orghelen speelt . . . . 18 pd. 13 sch. 4 d.

Item wagghelde die grote clocke int hooft, die neder te winden Willem Dircxz. van een wintreep . . . . 4 pd.

Item Jan die Backer met hem anderden dese cloc te verhanghen, dat belefrot te versien, den rooster beziden Jan Hermans te vermaken, wrochten 16 daghe . . . . . 7 pd. 16 sch. 5 d.

Item Heyn Naghtegael van den hamer totter grote cloc te vermaken . . . . 3 pd. 12 sch.

1426.

Item Heyn Nachtegael van 200 pont ysers an anckers, daer die orgel angehangen es, van elc pont 1 tuyn, fac. . . . . 13 pd. 6 sch. 8 d.

Item den broeders tot Leyderdorp van 1 souter te binden gegen 18 tunen, fac. . . . . 24 sch.

Item die balghe van der groter orgel waren al open ende tleer wechgheteert ende sijn overtogen mit scapenleer ende dicht gemaect, hiertoe gecoft 7 witte velle om 14 tunen, fac. 18 sch. 8 d.

Item Jan borduerwercker van der voirsz. balgen te vertrecken ende an te nagelen gegeven 36 cromst. ende een tuyn, fac. . . 3 pd. 8 d. 1 m.

Item die balgen van der cleenre orgel waren

al vol gaten ende sijn overgetogen met scaepsleer, coste dat leer 4 tuunen ende Gherijt van Zoest van den balgen voirsz. te vertrecken ende an te nagelen 12 cromst., mit dat si gelapt worden, eer men se vertrock . . . 28 sch. 9 d.

1427.

Item den commenduer van der cruusmisse te singen alle jaer tot O. Vr. Lichtmis 2 Wilhelm. sc., fac. . . . . 4 pd. 8 sch.

Item den Dyaec ende Subdyaec van der cruusmisse elcs een Wilhelmus scilt, fac. . . . 4 pd. 8 sch.

Item Hughe, die organist, voir sinen dienst van desen jaer opt orgelen te spelen 15 Wilhelm. sc. . . . . 28 pd.

Item Gherijt Meesz. gegeven van der cleppel van der meestercloc te maken, so hi gebroken was, 20 th., fac. . . . . 26 sch. 8 d.

Item Allaert slotenmaker van 1 slot te vermaken an die orgelen . . . . 2 t.

Item Heyn Nachtegael gegeven van den clepel van der groter cloc weder te maken, alsoe hi brac, doen Gherijt Meesz. gemaect hadde, ende van een cleppel in die bedecloc te maken, tsamen 3 phill. scilde ende 3 oude botdreghers . . . . 6 pd. 6 sch. 8 d.

Item denselven van 10 hamers te verstalen ende vier ghespen van clocriemen te maken 25 sch. 4 d.

Item noch van 4 hamers ende een hovyser te verstalen. . . . . 23 sch. 4 d.

Item bi Hughe, den organist, om coperdraet om latoendraet, scoenveren of te maken opten orgele . . . . 5 sch. 4 d.

1428.

Item den commendeur van der cruusmisse te

singen alle jaer tot Lichtmisse 2 Wilhelm.
sc., fac. . . . . 4 pd. 13 sch. 4 d.
Item den dyaec ende den subdyaec van der
cruusmisse elcx 1 Wilhelm. scilt . . . . 4 pd. 13 sch. 4 d.
Item Hughe, den organist, voir sinen dienst
jaerlix 15 Wilhelm. sc. . . . . 35 pd.

Behalve de rekeningen, waaruit deze posten zijn overgenomen, zijn er geene van de St. Pieterskerk bewaard van vóór den opstand in 1572. Die der Hooglandsche en der O. L. Vrouwenkerk uit denzelfden tijd zijn geheel verloren.

Leiden. P. J. BLOK.

RHEDANUS, EEN LUITENIST UIT RHEDEN.

In Ernst Gottlieb Baron's *Untersuchung des Instruments der Lauten*, Nürnberg 1727, S. 55, lees ik: »Hobertus hat im Jülicher Lande, *in Geldern Rhedanus*, in Sarmatien Diomedes, in Rom Laurenzinus mit ihrer Laute zu ihrer Zeit sich sehr viel Ehre und Ruhm erworben." Onmiddelijk voor Hobertus was van Dowland gesproken, en bij dezen zoowel als bij Diomedes wordt Besardus aangehaald, d. i. Johannes Baptista Besardus uit Besançon in zijne *Isagoge in artem testudinariam*, Augsburg 1617 (Baron S. 69). Doch onzen Rhedanus had de schrijver uit een lofdicht van Magister Christoph. Hunichius, dat vóor het luitboek van Joh. Rudenius (Leipzig 1600, vgl. Baron S. 66) te vinden is:

Anglia Dulandi Lacrymis moveatur; Hoberti
Julia se jactet terra superba chely,
Geldria Rhedani, Diomedis Sarmata tollat,
Vel Laurenzini carmine Roma caput, Etc.

Wij dienen dus aan een luitenist van de zestiende eeuw te denken, die te Rheden geboren was. Wie weet er meer van dien eertijds beroemden Geldersman?

J. P. N. L.

BALLETZIUS UIT HOLLAND.

Bij J. B. Besardus, *Isagoge in artem testudinariam*, uitgegeven te Augsburg in 1617, moet o. a. een lofdicht op den auteur te vinden zijn van Mart. Anth. Balletzius uit Holland. (»Von Augspurg hat sich C. C. N. a. B., *aus Holland M. A. B.*, von Nürnberg Christophorus Forleger alle aus Edlen Geschlechtern ..... mit schönen Lobgedichten sehr signalisiret." Baron Unters. d. Instr. d. Lauten, Nürnb. 1727, S. 71.) Wie was die Hollander met zijn onhollandschen naam?

J. P. N. L.

DE VIOLIST PETIT IN HOLLAND.

Mattheson (Musica Critica II. 152) moet vertellen, dat de luitenist Weiss te Dresden bijna het bovenste lid van een duim verloren had door een beet van ..... den violist Petit, een Franschman of Genevois die te Eisenach in vorstelijken dienst had gestaan. Dit gebeurde in 1722, en vijf jaren later schrijft Baron (Unters. des Instr. der Lauten, S. 80) van dezen kwaadaardigen virtuoos: Er soll sich jetzo in Holland aufhalten. Heeft hij hier lang verblijf gehouden, of sporen achtergelaten?

J. P. N. L.

MUZIKALE »BURGERMENSCHEN" TE AMSTERDAM.
(XVIIIe eeuw.)

De heer J.-B. Weckerlin, bibliothecaris van het parijsche Conservatoire, heeft in 1877 een deeltje *Musiciana* uitgegeven, waarin curieuse dingen staan. O. a. deelt hij een processtuk mede betreffende een muzikale leesbibliotheek te Parijs, die sommige muziekverkoopers en anderen verboden wilden hebben. Dit stuk van 1765 behelst de verdediging van den ondernemer, en o. a. deze woorden (p. 261): »Grâce à ce bureau d'abonnement et à la facilité de se procurer de la musique, les ouvriers se réuniront pour faire des petits concerts les jours de repos, et on verra successivement en France l'agrément dont *la Hollande, et surtout Amsterdam,* l'Italie et l'Allemagne jouissent depuis longtemps." Daarbij deze noot: »A Amsterdam, les bourgeois et les ouvriers s'assemblent ordinairement, même chez les marchants de bière, pour y faire des concerts."

Hoeveel hiervan waar is, zal men ter plaatse-zelve dienen uit te maken. Naast de geschiedenis van het tooneel behoort, om het leven onzer vaderen te leeren waarderen, ook die van concertinrigtingen en muziekgezelschappen in onderscheidene standen te worden geschreven. Als voorbeeld van talent in nederige omstandigheden herinner ik mij een berigt uit goede bron van een knecht in een collegietuin te Amsterdam omstreeks 1815—1820, die voor de leden met grooten bijval »In diesen heil'gen Hallen" plagt te zingen.

J. P. N. L.

KOORZANGERS? TE KAMPEN (XIVe eeuw).

Catal. der Overijsselsche Tentoonstelling te Zwolle 1882, nº. 1585: »Handschrift van de Schepensmemorie of de memorie van den *Gheleerden gheseellen van den core* in 1311 opgericht," ingezonden door het Gemeentebestuur van Kampen. Waren dit gestudeerde heeren die hun zitplaats in het koor der kerk hadden, of hadden zij de muziek geleerd en stonden daar te zingen?

J. P. N. L.

HET LUITBOEK VAN THYSIUS

BESCHREVEN EN TOEGELICHT.

(Vervolg)

TWEEDE AFDEELING.

Engelsche Zangwijzen.

Terwijl wij de wijzen van hoogduitsche herkomst slechts bij uitzondering van onze eigene kunnen onderscheiden, omdat ons muzikaal verkeer met onze oostelijke stamverwanten in de middeneeuwen niet meer tot in de bijzonderheden kan worden nagegaan, zijn onze verpligtingen aan de Engelschen van lateren oorsprong, en duidelijk genoeg om op zichzelf behandeld te worden.

Een dwaas vooroordeel heeft, evenals aan het onze, ook aan het britsche volk met zijne rijke poëzie den aanleg voor de toonkunst veelal ontzegd, hoewel alleen het puritanisme en de tijdsomstandigheden, van voorbijgaande verwaarlozing en verwildering de schuld behoorden te dragen. Dit voldingend aan te toonen vermag enkel hij, die in het land-zelf de bewijsstukken jarenlang verzamelen en ontleden kan; doch reeds wie een der oude drukken van onzen Starter

doorbladert, begint te vermoeden, dat niet alleen de Ieren, de schotsche Hooglanders en de lieden van Wales, maar wel degelijk de echte Engelschen uit hun aard een zangerig volk zijn. Boven ons hebben zij dit dubbele voordeel gehad, dat hun staatskerk het polyphonische gezang en het orgel in eere hield, en dat de gunst van rijke vorsten en edelen den bekwamen kunstenaar ook buiten het heiligdom een eervolle plaats verzekerde. Daarom (en dit was een derde voordeel) bleef aan 's lands hoogescholen de muziek tot heden gehandhaafd als studievak, waarin men den graad van baccalaureus en zelfs van doctor kan behalen; zoodat hare beoefening veelal met die van letteren en wiskunde verbonden werd, en de musicus niet alleen als voornaam kerkbeambte en als *gentleman*, maar ook als geleerde kon optreden. In tijden van achteruitgang, hetzij in de kerkmuziek, of in den smaak der aanzienlijken, of in de akademische studie, was er dus steeds een toevlugt voor degelijke kunst te vinden, en liep de goede traditie geen gevaar om, zooals bij ons, te worden afgebroken.

Intusschen van de meesters der compositie, als Dowland, Purcell en zoovele anderen, hebben wij hier niet te spreken. Voor de kunst in het dagelijksche leven, het volksgezang, heeft de heer W. CHAPPELL reeds in 1855 en 1859 een heerlijk museum opgerigt in zijne twee fraaije boekdeelen, getiteld: *The Ballad Literature and Popular Music of the Olden Time: a History of the ancient Songs, Ballads, and of the Dance Tunes of England, with numerous anecdotes and entire ballads. Also a short account of the minstrels.* (London: Chappell and Co, 50 New Bond Street, W, zonder jaartal.) In weerwil van zijn hoogen leeftijd koestert de geleerde schrijver nog steeds het voornemen van een tweede uitgave te bezorgen; en zelfs al mogt hij daar onverhoopt in verhinderd worden, dan zijn er nog verscheidene jongere krachten voorhanden, aan wie de voortzetting van zijn arbeid met gerustheid kan worden toevertrouwd. Ons medelid de heer R. Lane Poole te Oxford, wien wij het bezit van het boek te danken hebben, had bovendien de goedheid van de engelsche melodiën uit het leidsche Luitboek aan den heer Chappell zelven te vertoonen, en mij dus aan eenige verdere inlichtingen te helpen, die de hierachter volgende aanteekeningen geheel op de hoogte brengen

van den tegenwoordigen stand van het het onderzoek. Enkele andere gegevens heb ik nog in Augustus 1884 op het Britsch Museum kunnen verzamelen.

De tijd waarin onze voorouders meer dan ooit in verkeer traden met hunne overzeesche buren, was die der regering van Koningin Elisabeth. »De toonkunst was toen [1]) in Engeland het voorwerp van »algemeene beoefening, zoowel als van ieders aandacht. Niet alleen werd »zij beschouwd als een noodzakelijk vereischte voor edele vrouwen en »heeren, maar zelfs de City van Londen deed de muzikale bekwaam»heden van jongens die hunne opvoeding in stedelijke gestichten »ontvangen hadden, tot aanbeveling dienen bij hen die ze voor »akker-, hand- of huiswerk in dienst zouden willen nemen. In 1598 »wordt iemand die voor een schoenmaker wil doorgaan, als bedrieger »herkend doordien hij buiten staat is »»te zingen, de trompet te »»blazen, op de fluit te spelen, of zijne gereedschappen in rijm op »»te sommen."" Ketellappers zongen canons, melkmeisjes balladen, »voerlieden floten hun deun [2]); elk ambacht, tot de bedelaars toe, »had zijne eigene liederen; de basviool [*viola da gamba*] hing in »de ontvangkamer tot tijdkorting voor wachtende bezoekers; en de »luit, de citer, het virginaal, ten gerieve van toevende klanten, »behoorden tot de onmisbaren inboedel van elken scheerwinkel. Men »had muziek aan tafel, 's middags en 's avonds; muziek bij bruiloft »en begrafenis, muziek te nacht en in den morgenstond; muziek bij »werken en spelen." Uit zulk een maatschappij kwamen de engelsche kooplieden in onze zeehavens, de officieren en soldaten die ons den Spanjaard hielpen bestrijden, de studenten die naar Leiden en zelfs naar Franeker overstaken, de dissenters aan wie de Republiek een ongestoorde godsdienstoefening beloofde. Mogten bij deze laatsten de vaders soms niet gestemd zijn om te zingen, de zonen (getuige Starter) hadden de liederen van hun land niet vergeten [3]), en vonden

[1]) Chappell I, 98.

[2]) Vgl. in Litolff's *Maîtres du Clavecin* of in Weitzmann's *Geschichte des Clavierspiels* den *Carman's Whistle*, bewerkt door William Byrd.

[3]) Zelfs geeft de heer J. A. Alberdingk Thijm uit een later tijdperk een *Quakers Lied* (Verspr. Verhalen in Proza III, Amst. 1883, p. 160). Het heeft het voorkomen van een gebrekkig opgeteekende danswijze.

bij hunne nieuwe makkers en de speellieden van het aangenomen vaderland gehoor en navolging. In zijn hart was dat geslacht het eens met Shakespeare: [1])

„Heeft iemand in zichzelve geen muziek,
„Roert hem de meng'ling niet van zoete tonen,
„Die man deugt tot verraad, tot list en roof,
„'t Is duister in zijn geest als middernacht,
„In zijn gemoed zoo zwart als 't rijk der schimmen; —
„Vertrouw hem nooit!"

De engelsche tooneelspelers, die althans in 1611—12 Amsterdam bezochten, hebben door openbare vertooningen stellig ook het hunne bijgedragen om hunne frissche melodiën in Nederland ingang te doen vinden.

Opmerking verdient, dat de enkele engelsche wijzen in het Geuse Liedtboeck („Engelsche Fortuyn", en misschien „Lochromdeyne" [2]), eerst in de uitgave van 1616, doch niet eens in 1610, laat staan in 1603 of 1588, voorkomen. De Druyven-Tros van 1602 heeft reeds een paar van die wijzen, die te Goes door het engelsche krijgsvolk al vroeg bekend konden zijn; de notaris en schepen te Veere, Valerius, was met verscheidene vertrouwd; en sedert Starter kwamen er nog andere in omloop. Uit muziekdrukken, die van Londen werden aangevoerd, ontleenden de hoogere standen zonder twijfel almede het een en ander; en hierbij moeten wij de jongelieden niet vergeten, die in het gevolg onzer ambassadeurs met de beschaafde kringen der engelsche hoofdstad in aanraking kwamen, zooals later Constantijn Huygens, die in 1618 voor koning Jacobus op de luit speelde, of zijn zoon Lodewijk in 1652 [3]). Bij het toe-

[1]) De Koopman van Venetië, V. 1, vs. 83 vv. volgens de vertaling van Dr. Burgersdijk.

[2]) Dat de wijs „van Bommelke bom" eenzelvig zou zijn met Starter's „*Was Bommelalire so pretty a play*," is wegens de versmaat hoogst onwaarschijnlijk, in weerwil van het referein bij onzen dichter „Van Bommelalire bom bom."

[3]) Zie mijne mededeeling over diens dagboek en andere papieren der familie, thans te Londen bewaard, in de Versl. en Meded. der Kon. Akad. v. Wet. Afd. Letterk. 3e reeks d. II. De muzikale wetenswaardigheden vindt men daar bijeen.

nemend verkeer werd er in den loop der 17e eeuw zeker meer en meer overgenomen; ten laatste zelfs een stukje van zeer locale beteekenis, in onze *Diverse Airtjes* onder no. 455 als *Carlion d'Oxfort*, en reeds veel vroeger, in 1700 [1]), als *Christ Church Bels in Oxon* opgeteekend. De eerstgenoemde verzameling geeft het eenvoudig als uit drie deelen bestaande, doch het zijn (als naar gewoonte verwaterd) de drie partijen van één *catch* (rhythmischen canon in unison) van Dr. Aldrich, die van 1689 tot 1711 deken van Christ Church te Oxford was en de klokken dier kathedraal tot aanleiding nam voor zijn geestig stukje. Ik haal dit voorbeeld aan ten bewijze van de snelheid waarmede zulk een wijze soms naar hier werd overgeplant, en den langen levensduur die haar bij ons kon zijn beschoren, ook nadat, naar men zegt, de eigenlijke aardigheid eraf was.

Als Rotterdammer, en te Leiden medestudent van verscheidene Engelschen, is Smout zeker meer dan menig ander in de gelegenheid geweest om met engelsche muziek bekend te worden; vandaar misschien, dat wij in het Luitboek zoovele proeven daarvan ontmoeten. Evenals bij de nederlandsche wijzen geef ik in deze afdeeling degene, die blijken oorspronkelijk voor den zang bestemd te zijn geweest, al worden zij soms in een bewerking voor den dans aangeboden, terwijl de eigenlijke dansen later ter sprake komen.

---

1) In *Airs et danses angloises, hollandoises et françoises à 2 parties nouvellement recueillies par Ant. Pointel*, Amsterdam 1700 (Paris, imprimez par Christ. Ballard). Het werk is in het bezit van den heer D. F. Scheurleer. Goovaerts p. 136—7 schijnt niets te vermoeden van een verbinding tusschen Pointel en Ballard. Bij den eerste was de nagelaten opera van Lully, *Achille et Polyxène*, in 1688 uitgegeven; terwijl de laatste de meeste operas van denzelfden meester ter perse had gelegd.

64. Allen es mey. F. 169 r.



Of dit een engelsche melodie is, wordt door de gebrekkige spelling eenigszins onzeker (*Allen*, of *Allan*, of *Ellen is my....?*). In Engeland kent men ze niet, doch wij bezitten er nog andere die men daar niet heeft teruggevonden.

65. Can shee excuse? F. 22 r.





De overlevering is bij deze wijs gebrekkig. Men deelde mij uit John Dowland's *First Booke of Songes or Ayres of Foure Partes with Tableture for the Lute* (1597 folio) het volgende mede met den aanhef: *Can shee excuse my wronges with vertues cloake: Shall I call her good when shee proves unkind, etc.* (oorspronkelijk een quart lager):



66. (Cobbler's Jig.) Het was een Engelsch boerken, schoenlappen soud' hy doen. F. 393 v.



In de Bellerophon van D. P. Pers (uitgave 1681, p. 134) staat de volgende verbastering (eenige kruisen voeg ik er zelf bij):



Valerius (uitg. Loman n⁰. XVII in D):



Hiermede stemt beter overeen de redactie in *The Dancing Master* von 1686 (in D, de oudste in Engeland voorhanden; zie Chappell I. 278):



AANGEHAALD: „van 't Schoenlapperken" Lusthof 92, Valerius 62; „'t Engelsch Schoenl." Starter Boert., Bredero Boert. 64. Bron 96, Cupidos Lusthof 51, Pegasus 72, Apollo 104, Apollo van 1615, 102. Chappell noemt als oudste holl. aanhaling den Bellerophon van 1622.

Comme gentyl heardman. — Zie n⁰. 69.

67. (Farewell.) Wanneer ick slaep. F. 402 v.



Vgl. Sing. Zwaan 519:



Valerius 68 (en evenzoo Bellerophon 138, *Slaep ô soete slaep*):



Camphuysen 6:



De uitgave van Camphuysen van 1647 haalt deze wijs aan onder de benaming: *Shall I bed* (lees *bid*) *her go?*

In Engeland is zij echter niet teruggevonden. De Nederl. TEXT: „*Wanneer ick slaep voel ik mijn levens vreught*" staat in het Amoureus LB. van 1605 p. 131. AANGEHAALD wordt het lied N. Jeuchtsp 106, Minnegifjens 31, Pegasus 41, Krul, Pampiere Wereld, Amst. 1644, IV. 45, 54, Apollo 61.

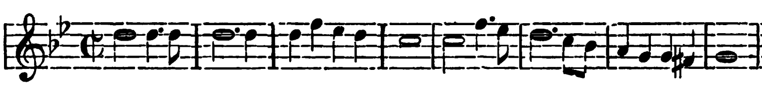
68. Fortune (d'Engelsche). F. 387 r.



Valerius 132, en nagenoeg evenzoo Camphuysen 66:



Chappell I. 162 geeft het tweede deel aldus:



"*Fortune my foe*" schijnt in Engeland reeds sedert 1565 bekend te zijn; de melodie komt reeds in het Luitboek van William Ballet (einde der 16e eeuw, te Dublin) en in het zoogen. Virginaalboek van koningin Elisabeth (van 1603—1612, te Cambridge) voor. Shakespeare doet Falstaff in „The Merry Wives of Windsor" III. 3 op het lied toespelen. Doch in 1634 kende men de wijs reeds als „the hanging tune", doordien de verhalen van het uiteinde van groote misdadigers daarop gezongen werden.

Bij ons kent men ze reeds in 1603 (HS. achter den Nieuwen Lusthof, Bibl. der M. van Ned. Letterk., merk 885 C 2) en 1605 (Amoureus 117).

AANGEHAALD Cupido's Lusthof (1613) 28, 42; Pegasus 15, 61; Bredero Bron 6, 86; Aend 5; Jeuchtsp. 39, 61, 190; Bloemhof 17, 95; Lusthof 16, 25; Bellerophon 99, Urania 29; Minnegifjens 42; Enchuyser Ybocken (c. 1650) 235; Medenblicker Scharrezoodtje (1650) 165; Krul 159; Paradijs 119; Sing. Zwaan 466. S. Scheidt de leerling van Sweelinck varieerde de melodie (in druk bij Reissmann, Allg. Gesch. II. Mus. p. 100). Druyven-Tros 39 staat de wijs als *d' Engelsche Lamentatie.* Ten laatste komt zij nog voor bij Roger II. p. 13.

„De engelsche" heette deze Fortuin, waarschijnlijk om ze te onderscheiden van het fransche „*Fortune helas pourquoy*", het italiaansche *Se fortuna* en *Fortuna d'un gran tempo*, en het latijnsche *Fortuna desperata*, waarop Obrecht de onlangs herdrukte mis componeerde. Volgens de voorrede aldaar verbetere men Ambros III 57 en 58.

69. Goe frou my windou. F. 395 r.



Chappell I. 141 uit bronnen van 1596—1603:



Uit een luitbewerking door Mr. Francis Pilkington, bachelor of Music (Brit. Mus. Add. Mss. 31392 f. 25 v.):



Druyven-Tros 85:



Men leze: *Go from my window, my love, my love.*

Het schijnt dat de oorspronkelijke ballade in 1588 gedrukt werd, en tot in onze eeuw bij overlevering bekend was. Bij ons werd zij AANGEHAALD Bloemhof 18 („*gho fro mo windo io io io*) en Cupidos Lusthof (1613) 22.

Dezelfde wijs komt in ons Luitboek op dezelfde bladzijde voor als **Comme gentyl heardman**:



Het eenige dat mij aan dezen titel (*Come gentle herdsman*) herinnert, is de ballade „*Gentle herdsman, tell to me*" in Percy's *Reliques*, II. 1 n°. 14; die text past bij de melodie zooals zij in ons Luitboek staat.

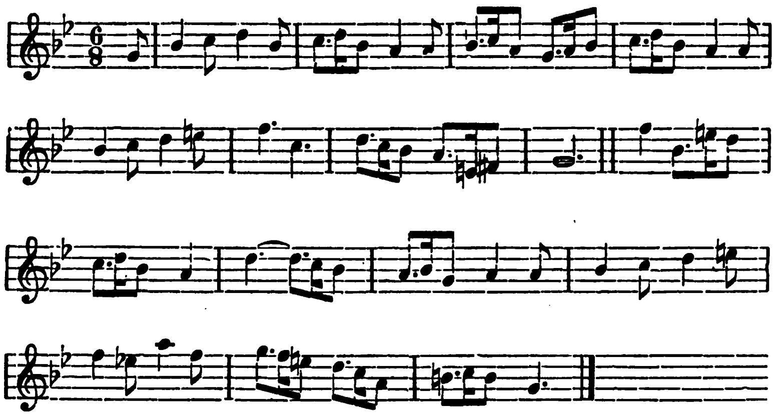
70. Gruen sleefs ey touiou met all myn here = Greene sleves is al my joye. F. 390 r. en v.



De melodie moet, volgens het betoog van Chappell I, 227 vv., reeds van de dagen van Hendrik VIII dateren. De oudste drukken van de woorden zijn van 1580 en 1584, en in Elisabeth's tijd was de ballade in ieders mond. De woorden *Green-sleeves I love you with all my heart* vind ik zoo nergens terug (er bestonden vele varianten op den text), doch *Green-sleeves was all my joy* is het begin van het referein. De oudste bekende vorm der wijs luidt aldus:



In het handschrift, bij n⁰. 69 aangehaald, geeft Mr. Cuttinge ze aldus voor de luit (zonder de begeleiding):



Bij Shakespeare wordt het lied in het reeds genoemde stuk tweemaal aangehaald, en tot op den huidigen dag is de wijs algemeen in gebruik bij liedjes met het oude referein: *Which nobody can deny;* ook op den text *Christmas comes but once a year* of *A pie sat on a pear-tree top* (vgl. W. M. Thackeray in *Men's Wives*). Een van de oude texten is *The Blacksmith*, en hierin hebben wij misschien den sleutel van het tweede gedeelte van den dwazen titel (*Vogtigheyd aen*) *de blanke Smidt* (Roger n⁰. 799, bewerkt in v. Riemsdijks Danswijzen n⁰. III), daar de versmaat hier geheel dezelfde is met die van het eerste deel der engelsche wijs, het eenige dat doorgaans gebruikt werd. Men zie slechts deze noten:



De afwijkingen maken geen bezwaar, daar in den loop der 17e eeuw zoovele andere met name van oudere melodiën ontstaan waren; vgl. hierboven n⁰. 12, 16, 28, 42, 49, 60. De beide laatste maten (in plaats van *g*) schijnen een sierlijke herhaling van de eerste phrase te bedoelen.

Oorspronkelijk was het lied waarschijnlijk een echte „ballade", dat is een danslied, evenals ons Patertje

71. Inno myne (Gaillarde). F. 31 v.



De heer Chappell wist met dit stukje geen raad, doch meende dat het uit een marsch moest ontstaan zijn:



Ik vond echter in het Britsch Museum een handschrift (Add 31390), getiteld: *A booke of In nomines and other solfaynge songes of v: vj: vij: & viij: partes for voyces or Instrumentes.* Natuurlijk ontleent dit slag van engelsche zangen zijn oorsprong aan kerkelijke voordragt van het *In nomine Jesu, In nomine Patris, etc* en dgl. texten. Grove's *Dictionary* geeft hieromtrent weinig licht; alleen moet de term ook op andere motetten of antiphonen, en zelfs op instrumentale muziek (zeker niet oorspronkelijk instrumentale?) zijn overgedragen.

72. Lullabye. F. 400 v.





Dit fraaije wiegelied (thans, naar het schijnt, in Engeland onbekend) schijnt ongeveer dus te moeten luiden (al de maten even lang):



73. Norwiche. F. 389 r.



Of dit de melodie *Norwich* verbeeldt, die John Milton de vader, componist reeds in het begin der eeuw (1601), eerst in 1621 schijnt te hebben doen drukken? Vgl. Grove's *Dictionary* i. v. Milton.

Om ze verstaanbaar te maken, is hier de harmonie van het Luitboek in hoofdzaak aangeduid.

74. Pacce tous pon. (Chanson Angloise). F. 401 v.



Starter p. 10 (*Peckington's pond*):



Bewerkt in v. Riemsdijk's Danswijzen nº. VI

Chappell I. 123 vv. wijst deze melodie (*Packington's Pound*) reeds in een tabulatuurboek van 1596 aan. Sir John Packington, in de wandeling „lusty Packington" genaamd, wedde onder koningin Elisabeth om 3000 pond, dat hij van de brug van Westminster (d. i. toen van Whitehall) tot Greenwich zou zwemmen, hetgeen de koningin („who had particular tenderness for handsome fellows") echter niet gedoogen wilde. In een handschrift wordt de wijs *A Fancy of Sir John Pagington* medegedeeld, doch de oorspronkelijke woorden zijn verloren, en door velerlei andere vervangen. Uit een citaat van Ben Jonson's *Bartholomew Fair* zou men opmaken, dat de melodie als een *country dance* bedoeld was; zoo dit waar is, dan is zij misschien nimmer op woorden gezongen, waarin van Packington sprake was.

75. Piscet Chanson Angloise (Brande). F. 456 v.



De titel bewijst dat althans hier, zoo niet ook bij andere engelsche stukjes, een fransche of zuid-nederlandsche bron (waarschijnlijk luitboek) geraadpleegd is.

76. Robyn. F. 391 v.



Dit schijnt een „chorus" te zijn van een van de talrijke liederen op Robin Hood (eerste helft der 14e eeuw). De gang der melodie is niet zonder overeenkomst met die van *„Robin Hood and the curtel fryer* (curtailed friar)", die door een hand van omstreeks 1611 aldus staat opgeteekend (Chappell II. 393):



Geheel anders is *Bonny Sweet Robin* of *My Robin is to the greenwood gone* (reeds 1597, Chappell I. 223).

77. **Soet Olivier** (Brande). F. 472 r.



Dit is ongeveer de melodie reeds in 1537 bekend als „*The Hunt is up*" (Chappell I. 60).



Men wist niet dat het tevens de wijs was van het lied van Touchstone (in Shakespeare's *As you like it* III. 3): *O sweet Oliver! O brave Oliver! Leave me not behind thee;* doch de heer Chappell begreep dat dadelijk uit den titel dien zij in ons Luitboek draagt (zie R. Lane Poole in het *Athenaeum* van 4 Junij 1881. p. 761).

Uit Starter p. 125 is de wijs, onder den titel van *Een ronden-dans om de Bruydt te bedde te dansen,* overgenomen en bewerkt in van Riemsdijk's danswijzen, no. 15:



Starter geeft ze niet als engelsch, maar als „stemme: *O mijn Engelein, o mijn Teubeleyn*". Men kende ze dus ook in Duitschland; en inderdaad heeft Melch. Frank (1580—1629, in Reissmann's *Gesch. der deutschen Musik* 278) onder den titel *Stück vom Bauermägdlein* het volgende:



Door engelsche tooneelspelers zal deze wijs (waarschijnlijk een danslied, vgl. den rhythmus van No. 70 en 74) wel naar Duitschland zijn overgebragt.

78. Soet Robbertgen. F. 389 r.



Druyven-Tros 102:



Paradijs 695:



Valerius 83 verschilt bijna niet van ons Luitboek.

De oorspronkelijke woorden (*Sweet Robin?*) zijn niet teruggevonden, doch reeds in 1591 komt de wijs voor als *Lord Willoughby's Welcome home* (Chappell I. 115):



Men weet dat Peregrine Bertie, Lord Willoughby de Eresby, na Leicester's vertrek over de engelsche troepen hier te lande het bevel voerde, en in 1601 overleed. De woorden te zijner eer op een misschien reeds bestaande melodie gedicht, vormen een prachtig soldatenlied, dat slechts door latere gebeurtenissen in vergetelheid kon geraken.

Prins Robberts Marsch (Gezangh der Zeeden van D. P. Pers, p. 83, Chappell II. 433) is anders, hoewel in dezelfde versmaat.

79. Troo troubles (Gaillarde). F. 21 v.



Onder den titel staat „F. M."; zeker niet Francesco Milanese uit de zestiende eeuw, maar een of andere Engelschman. Men zal „*Through troubles*" moeten lezen.

80. Enghelsch Liedeken. F. 391 r.



81. Chanson Angloise. F. 400 v.



Blijkbaar evenals n°. 75 uit een fransch of belgisch luitboek afkomstig.

82. (Ongetiteld.) F. 401 r.



Vgl. hierboven n°. 19.

83. (Ongetiteld.) F. 402 r.



Alleen om de plaats waar zij in het Luitboek staan, zijn deze laatste nummers onder de engelsche wijzen opgenomen. Het „*Engels lied*", Fluyten Lusthof I 45, en de „*Engels vois,*" Uitn. Kabinet I. 44—45, verschillen geheel van onze melodiën.

DERDE AFDEELING.

Fransche Zangwijzen.

Van de melodiën onzer voorvaderen en stamverwanten komen wij tot de fransche; en ofschoon de grenslijn niet al te scherp mag getrokken worden, daar wij b. v. in nº. 6 en nº. 43 reeds ontleeningen van ginds naar onzen kant hebben aangetroffen, is het toch of wij in een ander tijdvak gaan verkeeren dan daareven. Wij hadden tot hiertoe voornamelijk met het eigenlijke volkslied te doen, het gezang waarin een geheele maatschappij, en niet het minst de mindere man, behagen schept als in de uitdrukking van eigen leven, In Frankrijk daarentegen, en in de fransch sprekende bourgondische landen, was reeds in de vijftiende of zestiende eeuw (evenals veel later bij ons) de beschaafde stand zoover gekomen, dat voor zijn fatsoenlijk gevoel het volkslied een al te natuurlijk karakter droeg, en de hoofsche kunst alleen aan zijn bijzonderen smaak voldoen kon. Gelijk nu in het hofleven een ieder zijn partij tegenover anderen speelt, die hij op zekeren afstand dient te houden, en minder op sympathie dan bewondering gesteld is, neemt ook de kunst die daar gedijt een andere houding aan dan die van het algemeen. In de plaats van trouwhartige mededeeling aan menschen van gelijke bewegingen als wij, treedt de berekening van den indruk dien men met zijn werk kan maken op een „publiek", dat, almede op zijne eer als kenner bedacht, niet zoo gaarne aanneemt als kieschkeurig beoordeelt. De dus in Frankrijk ontstane poëzie, geestig en vol verstandig overleg, wachtte zich wel, bij hare toehoorders al te gevoelige snaren aan te roeren. Waar vriendschap in beleefdheid, liefde in galanterie was verkeerd, vreugde en droefheid in toom werd gehouden, en elke hartstogt in gala ge-

stoken, kon de vorm zeer voortreffelijk worden, doch van opregt gevoel, van natuur en waarheid was weinig sprake meer. Daarom werd dan ook de muziek veel meer dan bij het volkslied tot den tweeden rang verwezen; gedichten als van Clément Marot (1495 of 1497—1544) [1]), Pierre de Ronsard (1524—1585) en zoo menig ander kan men geheel genieten zonder aan een zangwijs te denken, al is die veelal niettemin voorhanden, en door den eerstgemelden poëet zelfs wel dadelijk bij den text opgesteld.

Het wezenlijk onderscheid tusschen dit hoofsch gezang en dat van het volk wordt misschien nergens zoo scherp in het licht gesteld als waar de Alceste van Molière [2]) nog in 1666 zijn vonnis velt over het sonnet dat hierop uitloopt:

„*S'il faut qu'une attente éternelle*
„*Pousse à bout l'ardeur de mon zèle,*
„*Le trépas sera mon recours.*
„*Vos soins ne m'en peuvent distraire:*
„*Belle Philis, on désespère*
„*Alors qu'on espère toujours.*

»Ce style figuré," dus vaart hij uit,

„Ce style figuré, dont on fait vanité,
„Sort du bon caractère et de la vérité;
„Ce n'est que jeux de mots, qu'affectation pure,
„Et ce n'est point ainsi que parle la nature.
„Le méchant goût du siècle en cela me fait peur;
„Nos pères, tout grossiers, l'avoient beaucoup meilleur;
„Et je prise bien moins tout ce que l'on admire,
„Qu'une vieille chanson que je m'en vais vous dire:

---

[1]) De text, door Sweelinck bewerkt en door de Vereeniging in die bewerking uitgegeven: *Tu as tout seul Jan Jan vignes et prez*, is het CCXXXIVe epigram van dezen dichter (*Oeuvres*, éd. la Haye 1731, t. II. p. 355). Zie over hem ook O. Douen, *Clément Marot et le Psautier Huguenot*, Paris 1878, 2 voll.

[2]) *Le Misanthrope*, acte 1, scène 2. Het valt naauwelijks te betwijfelen dat Molière aan den hoofdpersoon van dit stuk zijne eigene beschouwingen in den mond legt, die hij toen moeijelijk in zijn eigen naam kon uitspreken.

"Si le roi m'avoit donné
„Paris, sa grand' ville,
„Et qu'il me fallût quitter
„L'amour de ma mie, —
„Je dirois au roi Henri:
„Reprenez votre Paris,
„J'aime mieux ma mie, o gué!
„J'aime mieux ma mie.

„La rime n'est pas riche, et le style en est vieux
„Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
„Que ces colifichets dont le bon sens murmure,
„Et que la passion parle là toute pure? — "

In het tijdvak dat ons bezighoudt, was het met de fatsoenlijke poëzie nog niet zóover gekomen; doch in de „vrijagie sonder meenen" en het ijdel spelen met namen van ernstige zaken had zij het toch reeds ver gebragt [1]). Dat neemt niet weg dat zij zich bij gelegenheid in schaamteloosheid met het ruwste straatlied meten kon; intusschen dit werd in die dagen, mits als aardigheid behandeld, volstrekt niet als onfatsoenlijk aangemerkt.

De zangwijzen, bij zulke poëzie voor de voorname wereld vervaardigd, gingen niet als de volkswijzen onwillekeurig van mond tot mond, maar werden als *airs à la mode* (zooals men nog in onze eeuw hoorde zeggen) door zangmeesters onder de jeugd der hoogere standen verspreid. De eigenlijke „componisten" dier dagen, die voor hunne werken in contrapunt liefst een bekend thema dienden te nemen om beter verstaan te worden, maakten natuurlijk aan de hoven gaarne gebruik van hetgeen daar door elkeen gezongen werd. Vandaar de talloze *chansons* en *madrigalen* voor verscheidene stemmen, die door kapelmeesters als Crecquillon en Roland de Lattre (Orlando di Lasso), — Nederlanders met wie niemand in Frankrijk-zelf zich toen maar eenigszins meten kon, geschreven werden op

[1]) Hoe de woorden van ons n°. 89 door een daarbij aangehaalden landgenoot voor „naïef" konden worden verklaard, is mij niet duidelijk. Kunstig en keurig, is dit gedichtje de vrucht van zeer opzettelijke berekening.

wijzen als *Languir me fais*, *Tant que vivray* enz·; vandaar ook de verdere verspreiding dier wijzen in de kunstwerken die zij daaruit ontwikkeld hadden; vandaar echter ook de wonderlijke vorm waarin het thema later weder uit de bewerking te voorschijn werd gehaald. Immers de praktijk van het contrapunt bragt mede, dat de oorspronkelijke noten op allerhande wijzen verlengd, verkort en verwisseld werden; en zonder kennis van de versmaat, waarvan een musicus toen juist geene studie behoefde te maken [1]), viel het moeijelijk ze in hare eigenlijke waarde te herstellen. Om dezelfde reden zijn ook de wijzen onzer Souterliedekens volstrekt niet zoo zuiver overgeleverd als men soms verwachten zou. »Hier glaubte man", zegt F. W. Arnold [2]), »endlich die ächten und unverfälschten »Weisen gewonnen zu haben. Es war die einzige Sammlung, in »welcher die Melodien einstimmig erschienen, wo also keine Ver»anlassung vorlag, der übrigen contrapunctischen Stimmen wegen, »willkürliche Aenderungen vorzunehmen, ja, solche Aenderungen »durften um so weniger vorausgesetzt werden, da der gemeine »Mann nicht darauf eingehn könnte, für den [3]) das Buch doch einmal »bestimmt war und der sich dessen auch mit Vorliebe bediente, wie »aus der grossen Anzahl von spätern Ausgaben, welche die Souter»liedekens bis spät ins 17te Jahrhundert erlebten, unwidersprechlich »hervorgeht. Aber auch hier fand man das Gehoffte nicht. Schon die »Unmasse der in Anwendung gebrachten Schlüssel weist darauf hin, »dass wir nicht die selbständige Aufzeichnung eines Einzelnen vor uns »haben, der mit etwa zwei Schlüsseln ganz wohl hätte ausreichen »können; dass vielmehr die Melodien aus verschiedenen mehrstim»migen Liederbüchern zusammengetragen und wie sie sich zufällig »vorfanden, abgeschrieben wurden, dass ihnen also, bevor sie zu den

---

1) Eerst Salinas te Salamanca wijdt daaraan, in verband met den muzikalen rhythmus, een ernstig onderzoek (*De Musica libri septem*, 1577).

2) *Het daghet in den Osten. Kritische Abhandlung über Rhythmik und Tonalität der alten Volksweisen* (Hs. der Maatsch. t. b. d. Toonk., a⁰. 1860, Catal. p. 145), fol. 4 v. en verv.

3) Toch eigenlijk meer voor de gezeten burgerij, die eenig schoolonderwijs, ook in de beginselen van den zang genoten had.

»Souterliedekens verwendet werden sollten, bereits auf dem Pro»krustesbette des Contrapunkts die gesunden Glieder »verrenkt worden waren. Diese Vermuthung wird durch »nähere Prüfung bestätigt; denn wenn auch die Melodien im Ganzen »reinere Formen und grössere Einfachheit zeigen, als dies in den »übrigen mehrstimmigen Liederbüchern der Fall ist, so finden wir »doch auch hier dieselbe wunderliche Rhythmik, von der Winterfeld »meinte, sie beruhe auf festen Gesetzen, zu deren Ergründung wir »nun eben den Schlüssel zu finden nicht vermöchten. Ebenso wenig »fehlt es an künstlichen Syncopen, an ausgesponnenen Passagen und »sonstigen Subtilitäten, die mit ächter Volksthümlichkeit nicht wohl »in Beziehung zu bringen sind. Auf diese Weise entsprachen auch »die Souterliedekens den gehegten Erwartungen nicht."

Het kritisch onderzoek, dat Arnold op de werken in contrapunt wil zien toepassen, teneinde de echte volksliederen daaruit af te scheiden, zou bij de voortbrengselen der fransche hofkunst de moeite reeds daarom niet loonen, omdat wij in vele gevallen over een regtstreeksche overlevering der bedoelde zangwijzen beschikken. De parijsche boekdrukker Pierre Attaingnant o.a. gaf in 1529 en vv. *chansons musicales à quatre parties*, die, indien men naar latere fransche uitgaven oordeelen mag, alligt eenvoudiger bewerkt waren dan de stukken van zuid-nederlandsche meesters, die ons Luitboek bewaart; en zoo is er in groote bibliotheken stellig nog veel meer dat onze pogingen om de oude melodiën uit dit boek te herstellen, overbodig zou maken [1]). Alleen bij wijze van proef heb ik ze hier en daar gewaagd. Evenmin zou het doeltreffend geweest zijn, de volle meerstemmige bewerking uit onze bron op te halen, daar men ze ligt elders in de oorspronkelijke drukken bezit; hoewel bij het gemis van oude partituren, en het verdwijnen van deze en gene stemboeken, ook onze luitbewerking nog als hulpmiddel goede diensten zal kunnen bewijzen

---

[1]) Eenige titels vindt men bij O. Douen, *Clément Marot et le Psautier Huguenot*, Paris 1878, I. 715 suiv. Reeds de eerste muziekdrukker, Ottaviano Petrucci, gaf in 1503 te Venetië een dergelijke verzameling. Uit handschriften kan bovendien nog veel voor den dag komen, al ware het maar de text of de tijdsbepaling eener melodie.

aan kritische bewerkers van nieuwe uitgaven. In vele gevallen, b. v. bij n⁰. 126, heb ik door vergelijking kunnen constateren, dat de luitenist zich zelfs in de middenstemmen zeer getrouw aan zijn voorbeeld hield. Voor ons doel echter kwam het mij voldoende voor, van de nummers, „a 4" en „a 5" enkel een schets te geven, waaruit men zich van de melodie althans eenig denkbeeld vormen kan, om ze, waar zij elders, in missen, motetten enz. verborgen ligt, te herkennen.

Omtrent de versmaat der texten worden wij ingelicht door den *Abbrege de l'art poëtique françois* van Ronsard (Paris 1565). Behalve de korte regels der chansons, waarvan men reeds een groote verscheidenheid kan leeren kennen uit het 23ᵉ deel der *Histoire littéraire de la France*, [1]) onderscheidde men de welbekende *vers alexandrins* of *héroïques*, en de *vers communs*, die Ronsard [2]) aldus beschrijft: »Les vers communs sont de dix à onze syllabes, les masculins de »dix, les foeminins d'onze, et ont sur la quatriesme syllabe leur »repos ou reprinse d'aleine, [3]) ainsi que les vers Alexandrins sur »la fin des six premieres syllabes. Or comme les Alexandrins sont »propres pour les subiectz heroïques, ceux cy sont proprement nez »pour les amours, bien que les vers Alexandrins reçoyvent quelque»fois un subiect amoureux, et mesmement en Elegies et Aiglogues, »ou ilz ont assez bonne grace quand ils sont bien composez. »Exemple des vers communs, masculin. *Heureux le Roi qui craint »d'offencer Dieu.* Ex. du foeminin. *Pour ne dormir i'alume la »bougie.* Telle maniere de carmes ont esté fort usitez entre les »vieux poëtes François......"

Ook de alexandrijnen en de *vers communs* werden, door afwisseling van mannelijke en vrouwelijke verzen en door het rijm, veelal in coupletten geschikt. Aan den bouw van deze, en de herhaling van sommige regels, ligt de eigenaardige vorm van *sonnets*, *ballades*, *chants royaux* enz. enz., waarmede in onze dagen vooral fransche en engelsche poëten zich op nieuw gaan vermaken.

---

1) Paris 1856 (XIIIᵉ siècle).

2) Fol. 11 r.

3) De caesuur.

Werden deze verzen gezongen, dan moesten in de melodie de regels duidelijk zijn afgedeeld. Binnen den regel echter gaven de woorden niet, gelijk bij ons, een rhythmus aan; immers de lettergrepen worden in fransche gedichten niet gewogen maar geteld; en daarom moet het van den zin of andere omstandigheden afhangen, welke lettergreep eene langere noot of meer dan éene noot ontvangen, en hoe lang elke regel duren zal. Neemt men vervolgens de woorden weg, dan wordt de oorspronkelijk bedoelde verdeeling in regels veelal twijfelachtig; geheel anders dan bij de *chanson de danse*, die uit haren aard scherp rhythmisch blijven moet.

Vragen wij nu, langs welken weg onze vaderen met de fransche zangwijzen bekend werden, dan geeft ons Luitboek aanleiding om vooral te denken aan de gedrukte uitgaven van meerstemmige bewerkingen, die van de zuid-nederlandsche persen ook naar het Noorden gingen. Hadden wij de bundels van Tylman Susato en Phalesius volledig in handen, en bezaten wij bovendien de luitboeken die de laatstgenoemde firma van vóor 1546 tot 1600 in het licht zond, waarin zonder twijfel »arrangementen" uit de zangboeken waren opgenomen, dan kwam zeer mogelijk onze geheele fransche reeks daaruit aan den dag. Uit de opgaven van den heer Vander Straeten [1]) zou ik besluiten, dat met name de *Thesaurus Musicus*, te Leuven in 1574 door Petrus Phalesius gedrukt voor zich en Joannes Bellerus te Antwerpen, bij dit gedeelte onzer verzameling geraadpleegd is, Een enkel nummer kan door Franschen of Walen naar hier zijn overgebragt, zooals n°. 127 en 128, doch dan bij groote uitzondering. De invoer van *airs* uit Parijs zou hier te lande eerst veel later gewoonte worden, toen onze kunstoefening een anderen keer genomen had.

---

[1]) *La Musique aux Pays-Bas*, II. 401

84. Au joly bois. F. 375 v.



De oorspronkelijke rhythmus was stellig anders, doch de verdeeling in vier regels gelijk die hier met cijfers is aangewezen, lijdt weinig twijfel.

85. Baisons nons belle. F. 373 r.



Anders is *Baise moi ma* (Sing. Zwaan), en *Bayse moy ma Janneton* (Bellerophon p. 151 der uitg. van 1681).

86. Belle qui me vas martirant (Gaillarde). F. 14 v.





Aangehaald in handschrift d. d. 10 Jan. 1604 achter een ex. van den Nieuwen Lusthof (Bibl. M. van Ned. Lett. 885 C 2). en bij van Gherwen 150. Insgelijks (*„de schoone die mij dus martilizeerd"*) Gr. Hoorns 15, Enchuyser Ybocken (c. 1650) Bijv. 275, Medenblicker Scharre-zoodtje (1650) 31, Pers' Gezangh der Zeeden 177.

87. Bonjour mon coeur. F. 191 r. 194 r.



Uit twee bewerkingen, de eerste „à 4 d'Orlando" (d. i. van Orlandus Lassus) komt deze melodie te voorschijn. Reeds in den *Thesaurus musicus*, het luitboek van 1574, komt het stuk voor. De Text is eene *chanson* van Ronsard (*Continuation des Amours*, Paris 1557, p. 121): *„Bon „jour mon coeur, bonjour ma doulce vie, Bonjour mon oeil beni, ma chere „amie, He bonjour ma toute belle, Ma mignardise bonjour, Mes delices, „mon amour, Mon doulx printemps, ma doulce fleur nouvelle, Mon doulx „plaisir, ma doulce colombelle, Mon passereau, ma gente tourterelle, „Bonjour ma doulce rebelle"*. Hiernaar kan men beproeven, de verdeeling der melodie terug te vinden.

88. Confiteor de ma jeunesse. F. 458 r.



De titel wordt gegeven als „alias" van dien van *Brande S. Job*, en bewijst dat de melodie ook als zangwijs voor een niet al te ernstige bekentenis van zonden gediend heeft. Oorspronkelijk was zij blijkbaar een danslied.

89. D'où vient cela. F. 163 r.



Vgl. Livre Septiesme bij Phalesius, p. 4:



Souterliedekens, Ps. 72:



Vgl. de aant. op n°. 111 der Vierst. Koralen van de Nederl. Koraalvereeniging.

Een vierstemmige bewerking van Claudin le Jeune uit Attaingnant (1531) in Commer's Opp. Mus. Bat. t. XII.

Den Text van het eerste couplet (Chanson XV van Clément Marot, *Oeuvres*, la Haye 1731, II. p. 113, gedicht in 1525) en de parodie daarop vindt men hierboven in de Inleiding der Eerste Afdeeling. Men leze echter den vierden regel aldus: *Jusques à tant qu'au vray me le mandez.* Eene andere melodie op dezen text moet in vierstemmige bewerking door Crecquillon te vinden zijn in een bundel van Susato van 1544 (Douen, Cl. Marot I. p. 686).

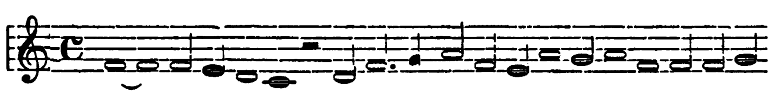
Aangehaald Amoureus (1605). Veelderhande 149, Hoorns 208

90. Doulce memoire. F. 173 r. — 174 r.



Komt reeds voor in den *Thesaurus Musicus* (1574)

De wijs aan Clément Marot toegeschreven (Douen I. p. 39) door Freigius in 1582:





De vocale compositie van Sandrin (4 stemmig: *Douce mémoire, en plaisir consommée*) staat in de Amsterdamsche uitgave van den Livre Septiesme, waarvan de bas op de Kon. Bibl. te Brussel (Vander Straeten, *La Mus aux Pays-Bas*, V. 282).

91. Elle est reven. F. 372* v.



Uit het laatste woord van den titel kan men niets anders lezen dan *reven*. *Revenue* is mogelijk, mits de eerste regel niet langer wordt genomen; b. v. aldus:



92. Fortune helas pourquoy (Allemande). F. 477 r.



Evenzoo Extractum Katholicum, 20e en 51e dosis (hier: *„Fortuyn helaes! bedroeft”*), Paradijs 653. Sing Zwaan 311. Onder den nederl. titel AANGEHAALD door Pers, Bellerophon 88 en Urania 29 (hier ter afwisseling met de Engelsche fortuyn — ons no. 68 — op dezelfde woorden te zingen!).

93. Il est jour. F. 385 r.



94. Il me souffit. F. 164 r.



Zonder wezenlijk verschil Livre Septiesme p. 5 met den TEXT. Doch bij Fruytiers p. 168, en reeds in de Souterliedekens Ps. 128, luidt het tweede deel aldus:



In Duitschland is dit de melodie geworden van het koraal „*Was mein Gott will gescheh' allzeit;* vgl. A. D. Loman in de aanteekeningen op de vierst. koralen der Ned. Koraalvereeniging, no. 14 en bijlage K met TEXT uit Attaingnant's druk van 1529: *Il me souffit de tous mes maulx.*

95. J'ay trouvé suy l'herbe. F. 376 v.



96. J'aymeray en ce village. F. 385 v.



De bewerking is hoogst eenvoudig met enkele basnoten.

97. J'aymeray tousiours ma Phyllis. F. 378 r.



Anders is *Ne vois tu pas chere Phillis*, Sing. Zwaan 7.

98. Je boys a toy mon compagnon. F. 195 r.



Het slot C D is de herhaling van het begin A B. Het stukje is „a 4", d. i. een vierstemmig gezang voor de luit ingerigt. No. 32 heeft hiermede niets dan de bestemming gemeen.

99. J'endure un fascheux ennuy. F. 376 v.



Niet te verwarren met n°. 36. *„Ick lijd' int hart pijn onghewoon"*, hoewel er een zweem van gelijkenis in de melodiën valt op te merken.

100. La bergere. F. 375 v.



Aangehaald Amoureus (1605), 91 *La bersgiere* en 123 *Labregiere;* Minnegifjens 5, Pegasus 73.

Geheel iets anders geeft der Fluyten Lusthof II p. 8 v.:



Nog anders luidt de *Courante la Bergere*, Pers' Bellerophon 194, hoewel het tweede deel aan onze wijs herinnert:



Vgl. ook no 113.

101. La violette rasemaet. F. 373 r.



Was de aanhef: *La violette jà semoit*, of *va semant?* De titel is, hoewel onverstaanbaar, toch duidelijk geschreven. Men houde dit dansliedje niet soms voor een menuet, die toen nog niet was uitgevonden.

Anders luidt de *Courante la Violette* bij Roger VII p. 22.

102. Lamentation du duc de Guise. F. 388 r.



Dit schijnt een soort van gezongen begrafenismarsch te zijn voor den hertog Hendrik I van Guise, het hoofd der Ligue, die 23 Dec. 1588 in de vertrekken van koning Hendrik III vermoord werd.

103. Languir me fais. F. 165 r.—v.



Livre Septiesme p. 11 (een quint verhoogd en met gehalveerde noten):



Souterliedeken Ps. 103 („*Languir my fault*" evenzoo behandeld):



Duitsch luitboek der Vereeniging f. 26 r. (uit Wolff Heckel's gedrukt luitboek, Straatsburg 1526):



De TEXT is de Chanson XIV van Clément Marot (*Oeuvres*, la Haye 1731, II. p. 113, gedicht in 1523): *Languir me fais, sans t' avoir offensée.*

Bewerking voor vier stemmen door Claudin le Jeune in Commer's Collectio XII, en Bijl. U van de Aanteek. op de vierst. koralen der Ned. Koraalvereeniging (vgl deze aant. op Koraal n⁰. 40).

104. Las je ne veux. F. 198 v. — 199 r.



Het stuk is ontleend van een vierstemmige bewerking door „Guillaume Boni", een italiaanschen componist dus, wiens werk in een verzameling met franschen titel (in Parijs of Zuid-Nederland) was opgenomen. Met weglating van herhalingen en versieringen kan de melodie ongeveer deze geweest zijn:





105. Le mal que sent un' amye offensee. F. 202 v.



Ook dit nummer is „a 4” bewerkt, doch de melodie wordt vrij duidelijk wanneer men de lettergrepen zoo neemt als hier door boogjes is aangewezen, en B C als herhaling van A B beschouwt, terwijl van D af de herhaling van C D staat; dus ongeveer als volgt:





106. L'homme armé (Brande). F. 445 r.



Fruytiers p. 95 („de wijse van *l'homme armé* een dans"):

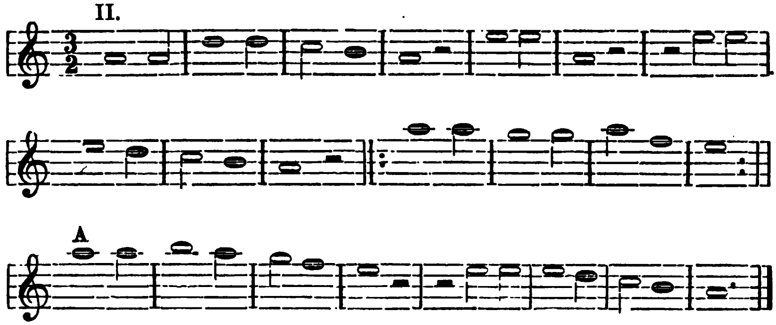


Het oude lied („*L'homme, l'homme, l'homme armé, Et Robinet tu m'as La mort donné Quand tu t'en ras*"), dat reeds in de veertiende en vijftiende eeuw en tot op Palestrina als geliefkoosd thema voor de missen der groote meesters diende, is in tweeërlei redactie voorhanden (Ambros, Gesch. d. Mus. II. 288, Fétis, Hist. génér. de la Mus V 56):

I.



II.



In den aanhef en bij den regel A is de verwantschap met het begin onzer wijze onmiskenbaar.

107. (Au) O nuict jalouse nuict. F 385 v.



Amst. Pegasus 64 („*O nacht! jaloersche nacht*"):



Sing. Zwaan 99:



De natuurlijke vorm der melodie zou dus ongeveer deze zijn:



AANGEHAALD Apollo (1612), Starter 120, Bredero Boert. 72, Aend. 18, Camphuyzen 75.

108. Orsus a coup. F. 176 v.





Deze bovenste rij noten der luitbewerking komt evenzoo als *Superius* met de WOORDEN voor in den Livre Septiesme p. 27 Acquoy. Alleen staat bij C een *d* waar de luit *a* en bij D een *a* waar de luit *fis* heeft; en staan er pausen waar ik boogjes heb gesteld. Ik meen dus te mogen besluiten, dat ons Luitboek de bewerking geeft van een vierstemmige chanson van Thomas Crecquillon (in den L. Sept. genoemd), kapelmeester van Karel V, als kanunnik te Bethune in 1557 overleden. Men vergelijke dus, waar men ze in handen heeft, de verzameling chansons van Tylman Susato (vgl. Ambros III 306). De volledige eerste regel luidt: „*Orsus orsus à coup qu'on se resveille.*"

109. Petite folle. F. 199 v.



De bewerking is „a 4" en van „Orlando" (Orlandus Lassus).

110. Petite Nymphe. F. 195 r.

Pars. 1ª.



Pars 2ª.



Ook dit stuk in „a 4" gezet. De aanhef wijst misschien op een eerste couplet van Ronsard (Les Amours, Paris 1553, p. 235): *Petite nimfe folastre, Nymfette que j'idolatre, Ma mignonne dont les yeux Logent mon pis et mon mieus: Ma doucette ma sucrée, Ma Grace ma Cytheree, Tu me dois pour m'apaiser, Mille fois le jour baiser.*

111. Pour un playsir. F. 175 v.





Een vergelijking met Livre Septiesme p. 22 leert evenals bij n°. 108, dat wij hier de bewerking hebben van eene vierstemmige Chanson van Crecquillon. De Text, aldaar te vinden, begint aldus: *Pour un plaisir qui si peu dure*. Zie ook Paradijs 519, HS. Kruckestoel I. 90.

112. **Quand je voy ce bel oeil vainqueur** (Volte). F. 370 v.



Aangehaald Minnegifjens 22 (*Quand je vois son bel oeil vainqueur*).

118. Quant la bergere. F. 386 r.



Druyven-Tros 16:



Bellerophon 105:



AANGEHAALD (*Quand la bergere s'en va aux champs*) Apollo (1612) 92, Westerbaen, Minnedichten, 's Gravenh. 1624. Vgl. ook n°. 100.

114. Quand mon mary. F. 204 v.





Uit de vierstemmige bewerking van „Orlando" komt ongeveer het volgende als *chanson de danse* te voorschijn:



Ook in het luitboek *Thesaurus musicus* van 1574.

115 Que dis tu, que fais tu pensive tourterelle. F. 203 v.





De aanhef is die van een *Sonet en dialogue* van Ronsard (*Continuation des Amours* p. 39). Wanneer men de melodie in veertien regels verdeelt zooals hierboven is aangegeven, met weglating der noten die tusschen ( ) zijn gesteld, en bedenkt dat de TEXT van Ronsard bij regel 9, 12, 13 en 14 een mannelijken uitgang heeft, dan kan men de oorspronkelijke (kunstmatige) melodie althans in hoofdtrekken terugvinden. De bewerking „a 4" is van G. Boni (vgl. n°. 104). Een „*Galiarde Tortelleria*" wordt aangehaald door Bredero, Bron 51.

116. Rogier. F. 383 r.



Is Rogier een componist of de held eener ballade? Aan den eenen kant hebben wij chansons van zekeren Rogier (Ambros III. 260, 290, Livre Septiesme 13), en wel Philippe Rogier, blijkens den *Rossignol Musical*, Antwerpen 1598 bij Phalesius, waarvan een compleet exemplaar in de bibliotheek van Fétis (cat. n°. 2315). Aan den anderen kant zou men de volgende melodie, in denzelfden rhytmus reeds door Dowland opgeteekend, met den titel *Rogero*, uit Chappell (I. 93) kunnen aanvoeren:



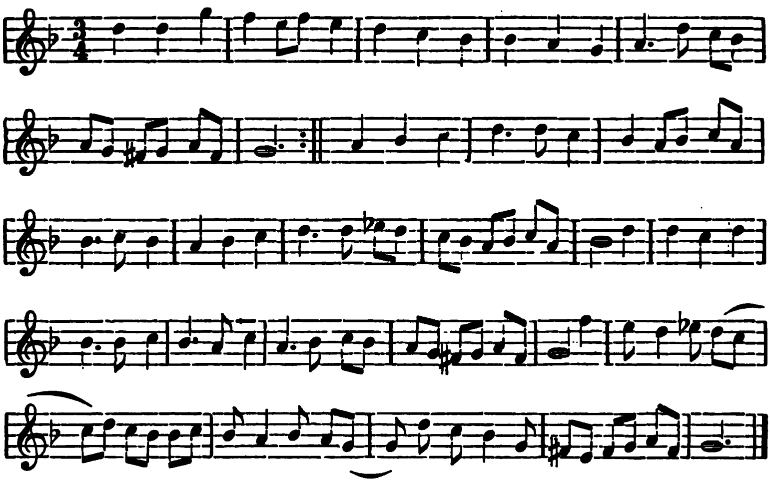
Een „ballet" (of ballade) op die wijs werd reeds in 1557 in Engeland gezongen. Bij Krul, Pamp. Wereld Amst. 1644, komt (IV 155) als „*Rogiers Ballet*" het volgende voor:





De *Rogier Bontemps*, bij denzelfden aangehaald, is blijkens de versmaat iets anders.

117. Si pour t'aymer (Gaillarde). F. 29 v.



Een rederijkerslied op deze wijs, uit een verzameling van 1574, vindt men bij Willems onder No. 160.

118. Si vous estes belle. F. 376 r. 365 v. — 367 r.



La Reprinse.



Ook dit danslied stamt af van de *Matassins* (vgl boven No. 6 en 10).

119. Susann' un jour. F. 169 v.



Dit stemt weer geheel overeen met het Superius van den Livre Septiesme p. 1. Acquoy, alwaar de TEXT; daarentegen past de partij niet bij den contratenor van de Lasso in het boekje dat in de inleiding onzer eerste afdeeling wordt aangehaald, fol. 42 r.

AANGEHAALD Gulden Harpe 19, 204, 227, 579, 592. Lusthof 87, Bredero Bron 74. Parodie in Const. Huygens. *Otia* (1625), p. 56. Anders is de melodie *Susanna* Sing. Zwaan 99 (HS. Kruckestoel II. 28).

120. Tant que vivray. F. 172 r.



Het Luitboek volgt de vierstemmige bewerking van een ongenoemde, waarvan de Livre Septiesme (p. 12) het Superius bevat; de TEXT aldaar (*Tant que vivray en aage florissant*). Het is de chanson XIII van Clément Marot, gedicht in 1524 (*Oeuvres*, la Haye 1731, II. p. 111).

AANGEHAALD Gulden Harpe 407, Lusthof 38.

121. Tant vous alles doux Guillemette (Allemande). F. 511 r.



Zonder noemenswaardige afwijking staat dezelfde melodie met den Text in den Livre Septiesme p. 34 (compositie van dien Abran, die ook in het *Pratum musicum* van 1592 voorkomt; zie Goovaerts, *Typogr. mus.* p. 263, n°. 283; met den alias Abrahan). Ook in den *Thesaurus musicus* van 1574 kwam het stukje voor, en in de *Newe Lieder* van Joh. Eccard, Koningsbergen 1589 (Reissmann, Deutsche Musik p. 245).

Aangehaald (*E Gielle mette*) Bredero Boert. 59. (*Giliemette*) HS. van 1603 achter het ex. van den N. Lusthof ter Leidsche Bibl. onder n°. 885 C 2. Anders is *Guilhelmette* Roger XII p. 9.

122. Un doux nenny. F. 201 v.





De bewerking „a 4" is van „Orlando". Ook in den *Thesaurus musicus* van 1574 is de melodie behandeld; Clemens non papa moet haar almede tot onderwerp hebben genomen. Voorts blijkt uit het bas-exemplaar der uitgave Amsterdam z. j. van den Livre Septiesme (Vander Straeten V 282), dat de volledige eerste regel luidde: *Ung doulx nenny, avec ung doulx soubrire.*

Deze Text is van Clément Marot (Epigramme CLXVII, éd. 1731 t. II p. 298.) 8 regels in *vers communs*, de 6e en 8e mannelijk.

123. Un gay berger. F. 174 v.





Dit kan de vierstemmige bewerking van Crecquillon zijn, waarvan de Livre Septiesme p. 18 Acquoy het Superius met den Text geeft (*Un gay berger prioit une bergere*), en die volledig te vinden is in Commer's Collectio Operum Mus. Bat. vol. XII. Gabrieli gaf hiervan reeds in 1571 een bewerking voor orgel en klavier (Wasielewski, *Instrumentalmusik im XVI Jahrh.*, Berlin 1878, p. 142)

124. Une jeune fillette. F. 380 r.



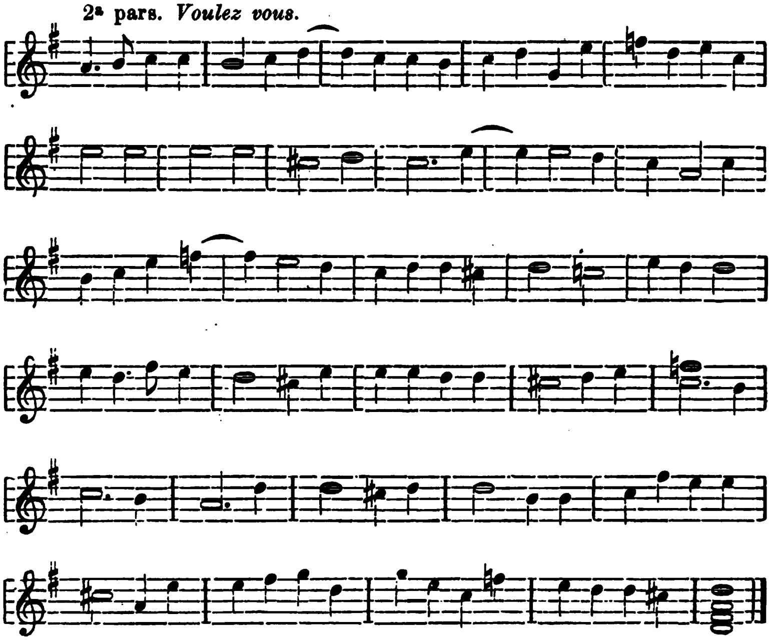
Bij Ronsard, *Contin. des Amours* p. 86, begint een lied met *Une jeune pucelette*, doch is waarschijnlijk niet het onze.

125. Veux tu ton mal. F. 200 v.

1a pars.



2a pars. *Voulez vous.*



Het stuk is „a 5" van Orlando.

126. Vray Dieu disoit une fillette. F. 197 v.



Ook dit stukje is „a 4 d'Orlando". In de vroeger aangehaalde parodie zijner chansons (21) staat de contratenor van een lied met den aanhef: *Vray Dieu, disoit une ame saincte*, en deze wordt noot voor noot in de luitmuziek van ons boek teruggevonden.

127. Chanson van David. F. 377.





Wie deze David was, is niet gebleken Mogelijk wel de luitenist van n°. 2 enz.

128. Chanson franosyse. F. 379 r.



Blijkbaar een dansliedje. Het „Fransche air" in de Urania van Pers, 190, luidt geheel anders.

(Wordt vervolgd.)

OVER HET EXEMPLAAR DER PSALMEN

VAN

SWEELINCK,

BERUSTENDE IN DE BIBLIOTHEEK VAN HET

Britsch Museum te Londen.

Men zal zich herinneren, dat onze Vereeniging indertijd een prijs heeft uitgeloofd van *f* 1000 voor eene volledige Nederlandsche editie der Psalmen van Sweëlinck, en van *f* 250 voor elk compleet stemboek van dit werk. De bibliotheek onzer Vereeniging bezit namelijk slechts de volledige *tenorpartij*, doch de andere stemboeken van de boven bedoelde Nederlandsche uitgaven is men tot heden niet machtig kunnen worden.

De acht zesstemmige psalmen (VI^{de} uitgave der Vereeniging 1876), en de zes vierstemmige psalmen (XI^{de} uitgave der Vereeniging 1883) werden dan ook uitgegeven niet naar de oorspronkelijke editie, maar naar de door den Heer R. Eitner bewerkte partituur der duitsche uitgaven van 1616 en 1618 van Martinus Martinius, die slechts eene bloemlezing bevatten uit het oorspronkelijke werk, en welke compleet te vinden zijn, de stemboeken der zesstemmige in de koninklijke bibliotheek te Berlijn, die der vierstemmige in de bibliotheek der Ritterakademie te Liegnitz. De origineele tenorpartij heeft bij de uitgave der 6 en 4 stemmige psalmen onzer Vereeniging in zoover dienst gedaan, dat met behulp daarvan de Duitsche tekst is

kunnen vervangen worden door de oorspronkelijke Fransche woorden, terwijl natuurlijk kon worden nagegaan of en in hoever de duitsche tenorpartij van de fransche afweek.

De Londensche Correspondent van de Nieuwe Rotterdamsche Courant signaleerde in December 1882 in dat blad [1]) het bestaan in de bibliotheek van het Britsch Museum van eene compleete altpartij der drie eerste boeken van Sweelincks psalmen, en gaf daarvan eene vrij uitvoerige beschrijving.

Naar aanleiding van de door dezen correspondent verstrekte gegevens achtte ik het de moeite waard verleden jaar persoonlijk in genoemde bibliotheek een onderzoek te gaan instellen; bij die gelegenheid zijn de volledige stemboeken der oorspronkelijke Nederlandsche uitgave van de drie eerste boeken der psalmen van Sweelinck voor den dag gekomen. Een hernieuwd bezoek in dit jaar aan de bibliotheek van het Britsch Museum gebracht stelt mij in staat de volgende mededeelingen te doen omtrent dit belangrijke Londensche exemplaar.

Het draagt het cataloognummer A. N°. 437, is blijkens eene daarop gestelde naamteekening afkomstig van F. F. Forster en schijnt blijkens aanteekening op den titel nog vroeger in het bezit geweest te zijn van »De la Cour". Het bestaat uit acht stemboeken: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus, Sextus, Septimus en Octavus. De bundels van alle stemmen behalve van den Septimus en Octavus bevatten samengebonden drie verzamelingen aldus betiteld:

1°. Cinquante //Pseaumes de David, //mis en Musique à 4, 5, 6, et 7 parties, par // Jan Swelinck Organiste. //*Ornement*// Cantus [Altus etc.] // A Amsterledam // M.DC.IIII.

2°. Livre Second des //Pseaumes de David,// nouvellement mis en //Musique, à 4, 5, 6, 7, 8 parties. //*Ornement*// par Jan P. Sweelinck, Organiste. //*Ornement*// Contenant XXX Pseaumes, desquels aucuns sont tout au long. //Cantus [Altus etc.]// A Amsterledam. Aux despens de Hendric Barentsen, M.DC.XIII. On les vend à Francfort chez Christoffle van Hartichuelt.

---

[1]) Zie de *N. R C.* van 2 en 21 December 1882.

3°. Livre Troisieme //des// Pseaumes de David,// Nouvellement mis en //Musique, à 4, 5, 6, 7, 8, parties, //Par Jan P. Sweelinck Organiste.// Contenant XXX. Pseaumes, desquels aucuns sont tout au long. //Cantus [Altus etc.]// A Amsterledam, Aux despens de Hendric Barentsen. //—// M.DC·XIII. //On les vend à Francfort chez Christoffle van Hartichuelt.

De Septimus- en Octavus-banden houden alleen in het laatstgenoemde Livre III [1]). Titel en inhoud van het Livre second en Livre troisième komen geheel overeen met die van het tweede en derde boek van onzen tenorbundel. Behalve Livre II en III bevat echter onze tenorstem nog twee andere deelen, die den volgenden titel dragen:

a. Premier Livre, // des // Pseaumes de David, // mis en musique // a 4, 5, 6 et 7 parties, Par Mr. Jean Piere Sweeling, Jadis Organiste d'Amsterdam. // Contenant 50 Pseaumes, desquels aucuns sont tout au long. // Seconde edition // Tenor // *Ornement* // A Haerlem // Imprimé aux despens de David van Horenbeeck, // Par Harman Anthonie Kranepoel. // Anno MDCXXIIII.

b. Livre quatriesme et conclusional // des Pseaumes de David, // Nouvellement mis en // musique, a, 4, 5, 6, 7, 8 parties // Par Jean P. Sweelinck, Organiste d'Amsterdam. // Contenant XLIII Pseaulmes, desquels aucuns sont tout au long. // Tenor // *Ornement* //A Haerlem,// Imprimé aux despens de David van Hoorenbeeck, // Par Harman Anthoine Kranepoel. // Anno MDCXXI.

Uit den titel sub *a* blijkt dat het eerste deel, voorkomende in onzen tenorbundel is eene tweede editie. Het feit dat de titel van dat eerste Boek spreekt van »Pseaumes *mis en musique*" en die van het Livre Second van »Pseaumes NOUVELLEMENT *mis en musique*" heeft den heer F. H. L. Tiedeman, schrijver van de biobibliographische schets, behoorende tot de VI^{de} uitgave der Vereeniging, geleid tot de onderstelling, dat er twee afzonderlijke uitgaven van Sweelincks psalmen zouden bestaan hebben, namelijk de Pseaumes *mis en mu-*

---

[1]) Immers de Septimus van Ps. 105 in het eerste boek staat tegenover den Sextus, en evenzoo is voor de laatste psalmen voor het tweede boek partij getrokken van de Quintus en Sextus, om op de tegenoverstaande bladzijde de Septimus en Octavus af te drukken.

sique en Pseaumes NOUVELLEMENT *mis en musique.* Van de eerste verzameling zou volgens zijn gevoelen slechts het Premier Livre en wel in eene tweede uitgaaf bekend zijn, terwijl aan de tweede verzameling: Pseaumes nouvellement mis en musique, zou ontbreken het *eerste* deel. Hieruit zon volgen dat de tenorbundel onzer boekerij, hoewel vier boeken bevattende, toch nog niet compleet zou zijn, omdat daaraan zou ontbreken èn het eerste *deel* der Pseaumes NOUVELLEMENT *mis en musique,* èn de eventueel nóg bestaande latere deelen van de *Pseaumes mis en musique.*

De juistheid van de hypothese van den heer Tiedeman, wordt door het in het Britsch Museum ontdekte exemplaar *niet* bevestigd.

De verzameling der *Cinquante pseaumes* mis en musique van 1604, die als eerste deel in het Londensch exemplaar voorkomt, is de *eerste druk* van het Premier Livre der Pseaumes *mis* en musique van het jaar 1624, dat in ons tenorstemboek te vinden is. Met uitzondering van den titel, index en voorrede, komt de inhoud van beide editiën volkomen overeen; beide bevatten dezelfde psalmen en dezelfde bewerking.

Men kan met zekerheid aannemen, dat die eerste druk der »Cinquante pseaumes mis en musique" het eerste boek vormt van de geheele verzameling der Sweelincksche psalmen, en dus dat er nooit een Livre *premier* van Pseaumes NOUVELLEMENT *mis en musique* heeft bestaan.

Sweelinck zal, na in 1604 de *cinquante pseaumes mis en musique* te hebben uitgegeven, met de bewerking zijn voortgegaan, en in 1613 eene nieuwe verzameling hebben doen verschijnen, die hij betiteld heeft als »Livre SECOND des Pseaumes NOUVELLEMENT mis en musique", daarmede heeft hij op zijn uitgaven willen uitdrukken, dat die nieuwe verzameling als een vervolgbundel moest beschouwd worden [1]). In 1614 verscheen daarop het Livre troisième, en in 1621 het Livre quatrième: eindelijk gaf in 1623, twee jaren na den dood van den componist, van Hoorenbeeck eene tweede editie van de

[1]) Dit wordt bevestigd daardoor, dat de signatuur onder aan de bladen van den tweeden en derden bundel in het Londensche exemplaar enkel dit heeft: „Livre 2 (3) *dès Pseaumes de* Jan P. Sweelinck, à 4, 5, 6, 7, 8 parties".

verzameling der *Cinquante pseaumes mis en musique* van 1604 uit, omdat de eerste oplaag geheel uitgeput was. Deze werd als *Livre premier* betiteld; de index werd op dezelfde wijze bewerkt als in de overige bundels was geschied, namelijk door daarin ook de nummers der psalmen op te nemen, hetgeen verzuimd was in de oorspronkelijke uitgave van 1604, die blijkens het exemplaar van het Britsch museum eene table alphabétique inhield van de aanvangregels van elken psalm, zonder vermelding van het psalmnummer Op die verbetering heeft dan ook betrekking de volgende zinsnede, voorkomende in de voorrede van van Hoorenbeeck:

»Et afin que le chantre, chantant, ne se fache à fueilleter et tour»ner la fueille ni aussi par la table, pour trouver le Pseaume qu'il »voudra chanter, le voici dirigé en bon ordre, et tout ainssi comme »les deuxième, troisième et derniere partie de cet ouvrage".

In het exemplaar van het Britsch Museum begroeten wij dus de eenige tot hiertoe bekende volledige verzameling van de *drie eerste* boeken; daaraan ontbreekt echter helaas! het Livre quatrième et conclusional van 1621, waarvan de tenorstem in het stemboek onzer bibliotheek te vinden is.

Onze Vereeniging heeft aan de administratie van het Britsch Museum vergunning gevraagd om een afschrift van het aldaar berustend exemplaar te nemen, welk verzoek welwillend werd toegestaan. Maatregelen zijn genomen, die naar wij hopen daartoe zullen leiden, dat onze boekerij spoedig met zoodanig afschrift worde verrijkt. — Ter nauwernood behoef ik er op te wijzen welk groot belang aan het bezit daarvan voor onze Vereeniging is verbonden. Voor eene eventueel nieuwe uitgave van Sweelincks psalmen zullen wij voortaan niet meer onze toevlucht behoeven te nemen tot de duitsche bloemlezing van Martinus Martinius, die slechts 51 psalmen inhoudt; maar zullen wij eene keuze kunnen doen uit de 110 psalmen van Livre I—III in de oorspronkelijke uitgave. De reeds door onze Vereeniging uitgegeven psalmen zullen met die oorspronkelijke editie kunnen vergeleken worden, en men zal de daarin voorkomende afwijkingen of fouten kunnen constateeren en zoonoodig verbeteren,

Moge een gelukkig gestarnte ons ook tot de ontdekking der ontbrekende stemboeken van het livre *quatriesme* et *conclusional* voe-

ren, dan zou het hoofdwerk van onzen grooten vaderlandschen toondichter geheel volledig, zij 't dan ook in afschrift, in onze boekerij prijken. Als bijlage voeg ik hierachter een aanschouwelijk tabellarisch overzicht, aangevende welke psalmen in Livre I—IV en in de Duitsche bloemlezing voorkomen. Daaruit blijkt, dat Sweelinck alle de 150 psalmen heeft bewerkt en daaronder psalm N°. 3, 27 en 134 zelfs tweemalen.

Ten slotte drukken wij hieronder af de zeker niet onbelangrijke Voorrede, voorkomende in de eerste editie der *Cinquante pseaumes mis en musique*, die tot nu toe alleen uit de mededeelingen van den correspondent der Nieuwe Rotterdamsche Courant bekend was en toch in ons tijdschrift niet mag ontbreken.

Aux Magnifiques et Vertueux Seigneurs, Messieurs Escoutette, Bourgmaistres et Eschevins de la ville d'Amsterledam. Messieurs, il y a une telle correspondance de la Musique avec nostre ame, que plusieurs, recerchans soigneusement l'essence d'icelle, ont jugé qu'elle est pleine d'accords harmonieux, voire que c'est une pure harmonie. Toute la nature mesmes, à dire vray, n'est autre chose qu'une parfacte Musique, que le Créateur fait retentir aux oreilles de l'entendement de l'homme, pour luy donner plaisir, et l'attraire doucement à soy: comme nous le voyons à l'oeil en l'ordre tout bien agencé, au nombre si bien proportionné, és mouvements et revolutions si bien accordantes des corps celestes: ce qui a meu. aucuns de dire, que le Firmament est le patron original de la Musique: laquelle est aussi une vraye image de la region elementaire, comme on le peut appercevoir au nombre des elemens et de leurs quatre premieres qualités, et en l'accord admirable de leurs contrarietés. Voilà pourquoy les sages du temps ancien, considerans qu'une chacune chose a ceste proprieté, de se mouvoir, tourner et encliner à son semblable et par son semblable, se sont servis de la Musique, et l'ont mis en usage, non seulement pour donner du plaisir aux oreilles, mais principalement pour moderer ou esmouvoir les affections de l'ame, et l'ont appropriee à leurs oracles, à fin d'instiller doucement, et incorporer fermement leur doctrine en nos esprits, et les esveillant les eslever plus aisement à la contemplation et admiration des oeuvres divines Orphee entre les Payens et David entre les Hebrieux, se

sont estudiés à celà. Cestuy-cy vrayement inspiré de l'Esprit de Dieu, a composé des Pseaumes, qu'il a baillé à des maistres Chantres, pour estre entonnés sur divers instruments. Son oeuvre a ésté conservé par l'immuable fermeté de la vérité divine; mais la besoigne de ses Chantres nous demeure incongnue par l'injure des temps. Ayant jecté les yeux sur un subject si excellent, je me suis entremis de le revestir d'une nouvelle Musique. Vray est que plusieurs par cy devant se sont employés à celà. Mais comme des faces humaines il ne s'en trouve point qui se ressemblent en tout et par tout, ainsi en prend des conceptions et ouvrages de nostre esprit. Ce qui me fait penser que ce mien essay ne sera rejecté de ceux, pour l'usage et delectation desquels je l'ay mis en lumière; ausquels si j'apperçoy qu'il soit aggréable, je prendray occasion avec le temps, moyennant la grace de Dieu, de produire le reste. Ce pendant je pren la hardiesse de presenter à vos Seigneuries ces premices de mes labeurs, non pour la valeur de la chose, ny le merite de celuy qui la presente, ny encor moins pour esperance ou desir d'aucun emolument et avantage qui m'en puisse revenir: ains seulement, en partie pour donner plus de splendeur à ce mien ouvrage, le couvrant de la faveur du nom de vos Seigneuries, en partie pour une recongnoissance de l'estroitte obligation qui m'astreint a ceux que je recongnoy vrais Peres de ma patrie, desquels j'ay esté gratifié en maintes sortes dés ma jeunesse, qui estans studieux et amateurs de tous honnestes arts et disciplines, m'ont establi en la charge que j'exerce depuis plusieurs annees en ceste ville.

Priant vos Seigneuries de vouloir accepter ce mien labeur et le prendre d'aussi bonne part, comme il vous est presenté de coeur sincere et humble affection.

d'Amsterledam, ce 30 de Mars en l'an 1603.

De vos Seigneuries tres humble et obeissant
Serviteur,
JAN SWELINCK.

Utrecht, September 1884.

J. C. M. v. Riemsdijk.

:|:= tout au long. Psalmen.	Livre I.	Livre II.	Livre III	Livre IV.	Martinius VI St.	Martinius IV St.
No. 1.			× IV St. :|:			×
2.	× V Stemmig					
3.	× VI St.		× IV St. :|:		×	×
4.			× VI St.			
5.				× V St.		
6.				× IV St. :|:		
7.			× VI St.			
8.	× V St.					
9.	× IV St.					×
10.				× V St.		
11.		× VI St.			×	
12.		× V St. :|:				
13.	× VI St.				×	
14.	× VI St.				×	
15.	× IV St. :|:					×
16.			× VI St. :|:			
17.				× IV St.		
18.				× VI St.		
19.			× V St. :|:			
20.	× IV St.					×
21.				× IV St.		
22.				× IV St.		
23.	× VI St :|:				×	×
24.	× IV St. :|:					×
25.		× V St.				
26.	× IV St.					×
27.	× V St	× V St. :|:				
28.		× V St. :|:				
29.	× V St.					
30.				× V St.		
31.				× VI St.		
32.	× V St.					
33.		× VIII St. *)				
34.			× VI St.			
35.			× VI St.			
36.		× V St.				
37.			× V St.			

*) Hiervan is reeds in de vorige eeuw door een Engelschman een partituur zonder woorden gemaakt, thans berustende Brit Mus. Add. Ms. 31398 f. 62 etc.

:|: = tout au long.	Psalmen.	Livre I.	Livre II.	Livre III.	Livre IV.	Martinius. VI St.	Martinius. IV St.
	No 38.				× V St.		
	39.				× V St.		
	40.	× VI St.				×	
	41.			× VIII St.			
	42.			× VIII St.			
	43.			× VIII St.			
	44.		× IV St.				×
	45.	× V St.					
	46.				× VI St.		
	47.		× V St.				
	48.				× VIII St.		
	49.	× VI St.				×	
	50.	× VI St.				×	
	51.	× VI St.				×	
	52.	× V St.					
	53.				× VII St. :|:		
	54.	× V St.					
	55.				× IV St.		
	56.	× V St.					
	57.				× V St.		
	58.				× IV St.		
	59.				× V St.		
	60.	× V St.					
	61.		× VIII St.				
	62.			× VII St.		×	
	63.		× VI St.			×	
	64.		× VI St.			×	
	65.		× VI St.			×	
	66.	× V St.					
	67.		× VI St.			×	
	68.				× VI St.		
	69.	× V St.					
	70.			× V St. :|:			
	71.				× VI St.		
	72.	× V St.					
	73.				× V St.		
	74.			× IV St. :|:			×
	75.		× IV St.				×
	76.				× VIII St.		

:|: tout au long. — Psalmen.	Livre I.	Livre II.	Livre III.	Livre IV.	Martinius VI St.	Martinius IV St.
No. 77.		× V St.				
78.	× V St.					
79.				× V St.		
80.	× V St.					
81.				× VI St.		
82.			× VIII St.			
83.				× V St.		
84.		× V St.				
85.				× V St.		
86.		× VI St.			×	
87.				× V St.		
88.				× V St.		
89.			× VI St.			
90.		× IV St.				×
91.		× VI St.			×	
92.	× VI St.				×	
93.				× IV St. :|:		
94.				× V St.		
95.	× V St.				×	
96.				× IV St		
97.	× VI St.				×	
98.		× V St :|:				
99.				× VI St. :|:		
100.			× V St.			
101.			× VIII St.			
102.	× IV St.					×
103.			× VI St. :|:			
104.				× V St.		
105	× VII St.					
106.	× VI St.				×	
107.				× V St.		
108.	× VI St.				×	
109.				× VI St. :|:		
110.			× VI St. :|:			
111.				× VIII St :|:		
112.				× V St.		
113.			× VIII St. :|:			
114.		× IV St.				×
115.		× VII St. :|:			×	

=|= = tout au long. Psalmen.	Livre I.	Livre II.	Livre III.	Livre IV.	Martinius VI. St.	Martinius IV St.
No. 116.				× V St.		
117.	× VI St.				×	
118.	× VI St.				×	
119.			× VI St.			
120.			× IV St. =|=			×
121.	× IV St.					×
122.	× IV St. =|=					×
123.	× V St. =|=					
124.				× V St. =|=		
125.		× VI St. =|=			×	
126.			× V St. =|=			
127.		× IV St. =|=				×
128.		× IV St. =|=				×
129.	× V St.					
130.	× V St.					
131.			× VIII St.			
132.	× V St.					
133.			× VI St. =|=			
134.	× VI St.		× IV St.		×	×
135.		× VI St.			×	
136.	× V St.					
137.	× V St.					
138.	× IV St.					×
139.				× V St. =|=		
140.	× V St.					
141.		× V St.				
142.	× VI St.				×	
143.		× VI St.			×	
144.	× VI St.				×	
145.				× V St.		
146.		× VI St. =|=			×	
147.				× V St.		
148.			× VII Si. =|=			
149.				× IV St.		
150.			× VIII St. =|=			
Cantique de Simeon.		× V St. =|=				
Oraison dominicale.			× III St. =|=			

PROGRAMMA'S VAN HISTORISCHE CONCERTEN.

IN NEDERLAND.

Uitvoering van Gewijde Muziek door een klein gemengd koor a capella, onder leiding van den heer J. C. M. v. RIEMSDIJK, in de St. Pieterskerk te Utrecht, 2 Februari 1885.

1.	Koraal: *Wachet auf, ruft uns die Stimme*	Johann Sebastian Bach.
2.	*Allein Gott in der Höh' sei Ehr* .	Leonard Schröter
3.	Psalm 122	Jan Pieter Sweelinck.
4.	*Es ist ein Ros' entsprungen.* .	Michael Praetorius.
5.	*Tenebrae factae sunt*	Giovanni Pierluigi da Palestrina.
6.	Adagio uit het E-dur concert voor viool, met begeleiding van orgel .	J. Seb. Bach
7.	*Dir Jehova will ich singen* . ..	J. Seb. Bach.
8.	*Freut euch, ihr lieben Christen* .	L Schröter.
9.	*Ave Maria*	Jacob Arcadelt.
10.	*Alt-Böhmisches Weihnachtslied.*	
11.	*Herre nun lässt du deinen Diener*	M. Praetorius.

IN HET BUITENLAND.

Historische Soirée des Bohn'schen Gesang-Vereins, gegeven te Breslau, onder leiding van den Organist EMIL BOHN, 1 December 1884. Engelsche Componisten uit den tijd van Koningin Elisabeth.

PROGRAMM.

1. *Hear the voice and prayer of thy servants*
   Voor 4 stemmen gecomponeerd door Thomas Tallis († 23 Nov. 1585).
   Uit: „Morning and Evening Prayer". London 1565.
2. Psalm 121.
   I lift mine eyes to Sion hill.
   Voor 4 stemmen gecomponeerd door Giles Farnaby.
   Uit: „The Whole Booke of Psalmes". London 1592.

3. *Thou God of might hast chasten'd me.*
Voor 4 stemmen gecomponeerd door John Milton.
Uit: „The Tears or Lamentations of a sorrowfuls Soule". London 1614.

4. *When David heard.*
Voor 6 stemmen gecomponeerd door Thómas Weelkes.
Uit: „A collection of Anthems, edited by E. F. Rimbault".

5. *An heart, that's broken and contrite.*
Voor 4 stemmen gecomponeerd door John Dowland (1562—1626).
Uit: „The Tears or Lamentations of a Sorrowful Soule". London 1614.

6. Klavierstukken met uitzondering van No. VII uit: „Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that euer was printed for the Virginals". London 1611.

I.	Präludium	von William Byrd (geb. ca. 1538, gest. 4 Juli 1623).
II.	Galliarde	
III.	Präludium	van Orlando Gibbons (1583—1625)
IV.	The Queens Command	
V.	The lord of Salisbury his Pavin	
VI.	Praeludium	von John Bull (geb. 1563, gest. 12 Maart 1628).
VII.	The King's hunting Jigg.	

7. *The silver swan, who living had no note.*
Voor 5 stemmen gecomponeerd door Orlando Gibbons (1583—1625).
Uit: „The first set of Madrigals of 5 Parts". London 1612.

8. *Flora gave me fairest flowers.*
Voor 5 stemmen gecomponeerd door John Wilbye
Uit: „The first set of english Madrigals". London 1598.

9. Drie liederen voor baryton met Klavier en Violoncel, (Oorspron-spronkelijk voor luit en bas-viola) door Phil Rosseter.
Uit: „A booke of ayres". London 1601.

10. *Awake sweet Love! thou art return'd.*
Voor 4 stemmen gecomponeerd door John Dowland. (1562—1626).
Uit: „The first booke of Songs or Ayres of foure parts". London 1597.

11. Ballet. *Fire, Fire! my heart my heart!*
Voor 5 stemmen gecomponeerd door Thomas Morley.
Uit: „The first booke of Ballets to five voyces". London 1595

TITELS

van andere Drukwerken met Muziek, die elders aanwezig zijn.

Den Boeck der gheestelijcke Sangen bedeelt in twee deelen der Blijden, Requiem ende gheluckiche uytvaert van een salighe siele, die om tot oprechte inwendighe rust te comen, haer selven met alle creaturen grondelijck in den Heere afstorf. Hetwelck den rechten wegh is tot het cloosterken der gheestelijcke verrijssenisse, ofte van ontwordentheydt, d'welck het tweede deel is van desen boeck. Door eenen religieus van d'Order van Sente François ghenaemt Minderbroederen Capucijnen. 't Hantwerpen: Bij Hendrick Aertsens in de Cammerstrate, in de Witte Lelie. 1631. Men vercoopt se tot Mechelen op 't groot Begijnhof.

Britsch Museum.

Eerste deel der Mengelzangen en Zinnebeelden van CORNELIS SWEERTS. 't Amsterdam, Cornelis Sweerts, op de Cingel bij d'Appelmarkt.

Tweede deel der Mengelzangen van KORNELIS SWEERTS bestaande in Cantus en Bassus continuus, mede om op de Viool, Fluit en andere Instrumenten te konnen speelen. Op muzijk gesteld door F. LE GRAND, Zangmeester 't *Amsterdam.* Bij CORNELIS SWEERTS, op de Cingel aan d' Appelmarkt. 1695.

Britsch Museum.

Gulden Jaer onzes Heeren Jesu Christi. Op alle Zondagen des Jaers 's Hertogenbosch, bij Janszoon Scheffer. 1628.

Britsch Museum.
